هنرهای صناعی ایران

دوفصلنامهٔ علمی گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه کاشان

سال ششم، شماره ۲، پیاپی ۱۱، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ شاپا: ISSN 2645-7504

صاحب امتیاز: دانشگاه کاشان

مدیر مسئول: دکتر عباس اکبری

سردبیر: دکتر امیرحسین چیت‌سازیان

هیئت تحریریه (به‌ترتیب حروف الفبا):

دکتر احمد اکبری، استاد دانشگاه کاشان

دکتر عباس اکبری، دانشیار دانشگاه کاشان

دکتر امیرحسین چیت‌سازیان، دانشیار دانشگاه کاشان

دکتر سویم چیذر، استاد دانشگاه ازمیر ترکیه

دکتر محمد خزایی، استاد دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مارکوس ریتر، استاد دانشگاه وین کشور اتریش

دکتر سید سعید سید احمدی زاویه، دانشیار دانشگاه هنر

دکتر علیرضا طاهری، استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر هادی ندیمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی

داوران این شماره (به‌ترتیب حروف الفبا):

دکتر بیژن اربابی

دکتر الهه ایمانی

مهندس الهام پورافضل

دکتر حسین حیدری

دکتر آرزو خانپور

دکتر فرهاد خسروی بیژائم

مهندس فهیمه باباحجیان

دکتر میلاد باغشیخی

دکتر اصغر جوانی

دکتر محمدرضا جوادی یگانه

دکتر ایرج داداشی

دکتر احمد دانایی‌نیا

دکتر اشکان رحمانی

دکتر سید سعید سیداحمدی زاویه

دکتر داوود شادلو

دکتر رضا شجری

دکتر میثم صادقپور

دکتر فریده طالب‌پور

دکتر ابوالفضل عرب‌بیگی

مهندس حسن عزیزی

دکتر فروغ عمویان

دکتر حمیدرضا فرشچی

دکتر افسانه قانی

مهندس فتحعلی قشقائی‌فر

دکتر حمیدرضا قلیچ‌خانی

دکتر مهدی کشاورز افشار

دکتر منیژه کنگرانی

دکتر قباد کیان‌مهر

دکتر اسماعیل مزروعی نصرآبادی

دکتر صدیقه نائفی

مهندس علیرضا نبی‌پور

دکتر مهران هوشیار

مدیر داخلی: ابوالفضل عرب‌بیگی

مجلهٔ علمی هنرهای صناعی ایران بر اساس مجوزهای کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری به شمارهٔ ۳/۱۸/۵۴۸۰۵ مورخ ۱۳۹۵/۳/۲۲ و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به شمارهٔ ثبتی ۸۱۴۶۸ مورخ ۱۳۹۶/۱۲/۱۴ منتشر می‌گردد.

تصاویر، جداول و نمودارهای بدون استناد در هر مقاله، متعلق به نویسندهٔ آن مقاله است.

نسخهٔ الکترونیکی مقاله‌های این مجله با تصاویر رنگی در تارنمای نشریه قابل دریافت است.

ویراستار فارسی: انسیه سادات موسوی ویایه

ویراستار انگلیسی: دکتر زهرا سادات طاهری

حامی: انجمن علمی باستان‌شناسی ایران

طراح گرافیک: معصومه عدالت‌پور

طراح لوگو: سلیمان میری

کارشناس نشریه: فاطمه قربان بیدگلی

عکس روی جلد: بخش فوقانی دربی متعلق به حسینیهٔ مجتهد، اردبیل، قرن ۱۳ ه.ق.

نشانی دفتر نشریه: کاشان بلوار قطب راوندی، دانشگاه کاشان، دانشکده معماری و هنر، نشریهٔ علمی هنرهای صناعی ایران.

کدپستی: ۸۷۳۱۷-۵۳۱۵۳

نمابر: ۰۳۱ ۵۵۹۱۳۱۳۲

پایگاه اینترنتی: www.hsi.kashanu.ac.ir

نشانی چاپخانه: استان اصفهان، کاشان، دروازه دولت، بازارچه سردار، پاساژ قاسمیه، طبقهٔ پایین، چاپخانهٔ قائم، تلفن: ۰۳۱۵۵۴۴۵۳۳۶

انجمن علمی باستان‌شناسی ایران
Society of Iranian Archaeology

فهرست

۵ **نقاشی خودآگاه در عصر صفوی (نمونهٔ مطالعاتی: آثار صادقی‌بیگ کتابدار)**

فاطمه محرابی، سیدحسن سلطانی

۲۱ **صورت و سیرت لباس ایرانی پیش از اسلام با استناد بر آثار هنری و منابع مکتوب**

محبوبه الهی، شهرام پازوکی، بیژن عبدالکریمی، ناهید عبدی

۴۱ **بررسی تطبیقی تزئینات بازشوهای قاجاری در شاه‌نشین بناهای تاریخی شهر اردبیل (مطالعات موردی: شاه‌نشین‌خانه‌های ابراهیمی، خلیل‌زاده و حسینیهٔ مجتهد)**

مریم کیان اصل، زهرا تقدس‌نژاد

۵۷ **تأثیر نوآوری‌های فنی رنگ بر تحولات بصری سفال قاجار**

ابوالفضل عرب‌بیگی، صمد سامانیان، عباس اکبری

۸۳ **مطالعه و تحلیل نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانهٔ قاجاری عطروش در شیراز به‌منظور دستیابی به تنوع نقوش و اشکال مختلف هر نقش**

قباد کیانمهر، فروغ کریمی‌پور دوانی‌نژاد

۱۰۳ **مطالعهٔ هنر سرمه‌دوزی استان اصفهان با رویکرد آینده‌پژوهی**

ایمان زکریایی کرمانی، معصومه قاسمی فلاورجانی

۱۲۱ **گونه‌شناسی انواع آرایه‌های بازشوها در شهر تاریخی ماسوله (مطالعهٔ موردی: محلهٔ مسجدبر)**

سعید حسن‌پور لمر، احد نژاد ابراهیمی، حسن ستاری ساربانقلی، علی وندشعاری

۱۴۵ **تحلیل ساختاری و تطبیق مضامین آثار قلمزنی دوره‌های صفوی و معاصر**

مرجان فغفوری، مهران هوشیار

۱۶۷ **بازاندیشی فرم و مفهوم در نقوش بازنمایانهٔ موجودات ذی‌روح کاشی‌های حرم امام رضا(ع) در عصر صفوی، با تأکید بر رواق گنبد الله‌وردیخان**

داوود رنجبران، احسان آرمان، امیرحسین صالحی

۱۸۵ **بررسی ساخت و کاربرد شیشه‌های تخت رنگی در معماری ایران**

علیرضا شیخی، امیرحسین عباسی شوکت‌آباد

۱۹۹ **جایگاه هنر حکاکی خطوط و کنده‌کاری نقوش در فیروزه‌تراشی شهر مشهد**

سکینه مرادی بجستانی، سامان فرزین، آرزو پایدارفرد

۲۱۹ **آسیب‌شناسی بازاری‌شدن قالی‌های عشایری استان فارس با تأکید بر الیاف مصرفی**

فاطمه باقری‌زاده، عبداله میرزایی

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.252884.1121

نقاشی خودآگاه در عصر صفوی (نمونهٔ مطالعاتی: آثار صادقی‌بیگ کتابدار)*

فاطمه مهرابی**
سیدحسن سلطانی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۵/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۸/۲۳

چکیده

در تاریخ نقاشی ایرانی نقاط عطفی وجود دارد که در آن‌ها تحولات شایان توجهی در نقاشی ایرانی پدید آمده و اغلب در سایهٔ تاریخ تحولات سیاسی، یا مطالعات توصیفی و زیبایی‌شناسانه واکاوی شده‌اند. حال آن‌که توجه به مفاهیم سوبژکتیو دخیل در خلق آثار هنری و رویکردهای میان‌رشته‌ای می‌تواند درک تحولات این بستر را به نحو بهتری فراهم کند. در این پژوهش که حول یکی از نقاط عطف نقاشی ایرانی یعنی دورهٔ صفوی انجام شده، با تمرکز بر مفهوم خودآگاهی سعی بر آن بود که فرضیه خودآگاهی به‌مثابه یکی از دلایل تحول نقاشی صفوی و شکل‌گیری ژانرهای تصویری نو در این دوره به‌عنوان یکی از ثمرات آن مورد آزمایش و بررسی قرار گیرد. به همین منظور صادقی‌بیگ کتابدار، یکی از پیشروترین هنرمندان دورهٔ صفوی، به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی این نوشتار انتخاب شد تا با راهبردی کیفی و با روش تحقیق توصیفی، تاریخ‌نگارانه و موردپژوهی مطالعه شود. پرسش این مطالعه عبارت بود از این‌که صادقی‌بیگ به‌عنوان یکی از متفاوت‌ترین و شاخص‌ترین هنرمندان دورهٔ صفوی در زمینهٔ خلق آثار بصری، خودآگاهی خویش نسبت به کنش هنرمندانه‌اش را چگونه تبیین می‌کرد؟ که درنهایت به این نتیجه رهنمون شد که صادقی‌بیگ از راه‌های مختلفی چون تغییر سجع رقم، شیوهٔ ارائه آن، شرح‌نویسی بر آثار و درگیرکردن مخاطب با اثر، بهره‌گیری از سبک واقع‌گرایانه به خاطر تأثیرگذاری عمیقش در فرهنگ ایرانی، واردکردن موضوعات انسانی، فانی و آن‌چه در فرهنگ سنتی در سمت مقابل الهیات قرار می‌گرفت، و با کسب جایگاه حامی هنری که به دربار و بزرگان تعلق داشت، خودآگاهی نسبت به هنر و هنرمندی خویش را نشان می‌داد.

کلیدواژه‌ها:
نقاشی ایرانی، نقاشی صفوی، خودآگاهی، صادقی‌بیگ.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «فراتصویر در نقاشی ایرانی دوره صفوی» به راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر تهران است.

** دانشجوی دکتری، گروه تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران/ Fa.mehrabi@yahoo.com
*** دانشیار، گروه نقاشی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ soltani@art.ac.ir

۱. مقدمه

مقولهٔ تصویر خودآگاه، مفهوم نسبتاً جدیدی در حوزهٔ مطالعات تاریخ هنر است و به تصویری اطلاق می‌شود که برآمده از آگاهی یک هنرمند نسبت به کنش هنری‌اش و ماحصل آن است. این مفهوم نزد پژوهشگران مختلف با عبارت‌های متفاوتی شناخته و معرفی می‌شود؛ اما آن‌چه در مورد آن اهمیت دارد آن است که چندوچون حضور آن در هنر یک فرهنگ، بازنمایانندهٔ بینش آن مکان-زمان نسبت به مقولهٔ تصویر است. درواقع هنگامی‌که چنین مفهومی در هنر سرزمینی چون ایران در قرن دهم ه.ق شکل می‌گیرد، گواه تغییر و تحولی پارادایمی است، چراکه در آن دوره، ایران کشوری سنتی با فضای فکری غالب دینی است. نه اثر هنری مقوله‌ای مستقل بوده و نه هنرورزی، کنشی برای ابراز وجود است؛ اما هنگامی‌که هنرمند به تأثیر خود و اثرش آگاه می‌شود، فردیتی فارغ از پروردگارش برای خویش قائل می‌شود. این موضوع، آشکارا بارقه‌های به‌ثمرنشستن فلسفه‌ورزی آدمی و تجلی اومانیسم در یک فرهنگِ خدامحور را نشان می‌دهد.

به‌واسطهٔ تحولات عظیم سیاسی، دینی و فرهنگی ایران در قرن دهم ه.ق، این زمان نقطه عطفی در هنر این سرزمین بود. در این دوره، هنر ایران از پوستهٔ قدیمی و سنتی خود بیرون آمد و راهی جدید و منحصر به خود را در پیش گرفت. ازجمله دستاوردهای هنری این دوران در عرصهٔ هنرهای بصری می‌توان به شکل‌گیری تصویر خودآگاه اشاره کرد. این مفهوم چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، هنگامی به منصهٔ ظهور می‌رسد که هنرمند از اهمیت اثر و کنشش آگاه باشد. خودآگاهیِ یک نقاش ممکن است با تفکر در باب ماهیت تصویر و تأثیر آن آغاز شود اما به‌تدریج باعث شکل‌گیری جریانی می‌شود که در آن، تصویر هم یک ابژهٔ خودآگاه می‌شود و از قِبَل خودآگاهی‌اش می‌تواند بر مخاطب تأثیر بگذارد، تکثیر شود و گاهی حتی باعث پدیدآمدن ژانرهای تصویری جدیدی شود.

بنابر شواهد، چنین به نظر می‌رسد که تحولات اجتماعی دورهٔ صفوی، منجر به شکل‌گیری فردیتی در سطح جامعه شده بود که باعث می‌شد هنرمندان ایرانی، یا دست‌کم برخی از آنان، آگاهی مشخصی از کار خویش و تأثیرگذاری آن داشته باشند. صادقی‌بیگ کتابدار به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی این نوشتار انتخاب شد تا با راهبردی کیفی و با روش تحقیق توصیفی، تاریخ‌نگارانه و موردپژوهی مطالعه شود. در باب چرایی این انتخاب باید گفت که مطالعهٔ آثار مکتوب صادقی و مقایسهٔ آن‌ها با بسیاری از گزارش‌های موجود در مورد وی، نشانه‌هایی از وجود خودآگاهی این هنرمند را به ذهن متبادر می‌کند. به همین منظور براساس گزارش‌های معاصران صادقی‌بیگ به‌نظر می‌رسد که برخلاف بسیاری از مردمان زمانه، صادقی‌بیگ خود را محدود به قیود رایج جامعه نمی‌دید. مهم‌ترین پرسشی که در مسیر این مشاهده و مطالعه می‌تواند راهگشای نوشتار حاضر باشد، بدین قرار است که صادقی‌بیگ به‌عنوان یکی از متفاوت‌ترین و شاخص‌ترین هنرمندان دورهٔ صفوی در زمینهٔ خلق آثار بصری، خودآگاهی خویش نسبت به کنش هنرمندانه‌اش را چگونه تبیین می‌کرد؟

۲. مبانی نظری پژوهش

حال با توجه به مطالبی که گفته شد، لازم است چارچوب نظری‌ای تبیین شود که این مسئله در آن قابل‌تعریف و دارای اهمیت است. مسئلهٔ تصویر خودآگاه چنان‌که گفته شد، بحثی نوپا در حوزهٔ مطالعات تاریخ هنر است، تاکنون پژوهشگران متعددی به این مسئله پرداخته و مفاهیم مرتبطی را در راستای آن تعریف کرده‌اند. «فراتصویر»[۱] و «فرانقاشی»[۲] ازجمله این مفاهیم هستند که در این بخش تلاش می‌شود از نظر پژوهشگران مختلف این حوزه تعریف شوند و در ادامه، منظور از آن‌ها و نحوهٔ بررسی پیکرهٔ مطالعاتی مشخص شود.

پیش از هر چیز شایسته است به این نکته توجه داشته باشیم که واژهٔ فرانقاشی، مفهومی مشتق از فراتصویر است. لذا بهتر آن است که پیش از تعریف فرانقاشی، نخست به تعریف فراتصویر پرداخته شود. مفهوم فراتصویر نخستین بار توسط ویلیام میچل[۳]، مورخ هنر آمریکایی مطرح شد. او در کتاب نظریهٔ تصویر: مقالاتی در باب بازنمایی کلامی و بصری که نخستین‌بار در سال ۱۹۹۴ منتشر شد، در مقدمهٔ فصلی که به تبیین این عبارت تخصیص داده بود، ایدهٔ خود را چنین بیان کرد: «[فراتصویر یعنی] تصویرهایی دربارهٔ تصویرها، یعنی تصویرهایی که به خود یا دیگر تصویرها ارجاع می‌دهند، تصویرهایی که برای نشان‌دادن چندوچون یک تصویر به کار می‌روند» (Mitchel, 1994: 35). او در ادامهٔ این فصل، فراتصویرها را عناصر خودارجاعی معرفی می‌کند که قادرند دربارهٔ خود تأمل کنند و گفتاری مرتبهٔ دوم دربارهٔ تصاویر پدید آورند که در مورد تصاویر می‌اندیشد (ibid: 37-38).

فرد دیگری که این مفهوم را موردتوجه قرار داده، وینفرد نوت[۴] است که در مقاله‌ای با عنوان «فراتصویرها و تصاویر خودارجاع»، از دیدگاهی زبان‌شناسانه به آن پرداخته و فراتصویر را چنین تعریف می‌کند: «فراتصویرها تصاویری دربارهٔ تصاویر هستند [...] آن‌ها به‌جای ارجاع به دنیای

اشیاء غیربصری، به تصاویر دیگر اشاره می‌کنند. تصاویر خودارجاع به خودشان اشاره دارند، یعنی آن‌ها مرجع خود را در داخل و نه در خارج از قاب تصویر خود دارند» (Nöth, 2007 : 62). بنابراین «فراتصویرها شواهدی از یک ویژگی نشانه‌شناختی را نشان می‌دهند که تصاویر با زبان اشتراکاتی دارند، همان‌طور که هوکت (۱۹۷۷) آن را ویژگی بازتاب‌دهندگی می‌نامد، یعنی ظرفیت زبان برای ایجاد فرازبان خود» (ibid : 65).

تمرکز بر نقاشی در این حوزه، منجر به طرح عبارت فرانقاشی شد و اولین پژوهشگری که به‌طور خاص مفهوم فرانقاشی را معرفی کرد و مورد مداقه قرار داد، ویکتور استویکیتا[۵]، مورخ هنر رومانیایی است. او در کتاب خود با عنوان تصویر خودآگاه، نظری بر فرانقاشی مدرن اولیه، این مفهوم را در نقاشی اروپایی قرون پانزدهم تا هفدهم مورد مطالعه قرار داد و اگرچه در هیچ بخشی از کتاب به‌طور واضح، تعریفی بنیادی از این واژه ارائه نمی‌دهد، اما در فصول سه‌گانهٔ این کتاب، مفهوم فوق‌الذکر را از جهات مختلف مورد بررسی قرار داده و حدود و ثغور آن را به‌دقت معین می‌کند. لورنزو پریکولو[۶] در مقدمه‌ای که بر این کتاب نگاشته، به‌زعم استویکیتا، فرانقاشی را مجموعه نظام‌های بصری‌ای معرفی می‌کند که از طریق آن‌ها، نقاشی مصنوع‌بودن خود را به نمایش می‌گذارد. روش‌هایی که به این هدف کمک می‌رسانند، عبارتند از: اشاره به فاعل نقاشی یا به تصویرکشیدن او، به نمایش درآوردن فرایند ساخت یک نقاشی، درگیرکردن مخاطب به‌عنوان یک جزء فعال یا غیرقابل اغماض در تصویر، اضافه‌کردن یک نقاشی یا تصویر به‌عنوان یک شیء بازنمایی‌شده (Pericolo, 2015 : 12).

از منظر استویکیتا، فرانقاشی ماحصل روشی است که طی آن، هنرمند از نقش، قدرت، زبان و تأثیر کارش در نقاشی و روی تصویر آگاه می‌شود (Stoichita, 2015 : 45). براساس همین ایده، استویکیتا در متن کتاب انواع فرانقاشی را نام برده و انحاء تجلی آن را به‌دقت بررسی می‌کند. ویژگی مشترک این موارد آن است که همگی از طریق ایجاد سطوح مختلف در تصویر، دیالوگی را در دل آن شکل می‌دهند که مخاطب را به چالش کشیده و او را از بیننده‌ای منفعل به عنصری فعال در اثر تبدیل می‌کنند. همین درگیرکردن مخاطب در اثر، نتیجهٔ مستقیم آگاهی مؤلف از کنش خویش و تأثیر آن است و محصول آن، فرانقاشی نام دارد.

ناگفته نماند که به‌جز پژوهش هوشمندانه و منحصربه‌فردی که استویکیتا در این حوزه انجام داده، مطالعات دیگری نیز وجود دارند که با دستمایه قراردادن این موضوع، به تحقیق در حیطهٔ تاریخ هنر پرداخته‌اند. «فرانقاشی پیش از مدرنیته»[۷] نوشته پیتر بکدی[۸] و الکساندر نیگل[۹]، «سنت و نوآوری، تصویر- در- تصویر در نقاشی ایتالیایی پس از عصر جوتو»[۱۰] اثر بکدی، «اکفراسیس عملی در تصویر- در- تصویر در آثار ون آیک و مانتگنا»[۱۱] اثر ولفگانگ کمپ[۱۲]، «فرانقاشی در کتب منقوش»[۱۳] نوشته نیکولا هرمان[۱۴] و بسیاری آثار دیگر از این جمله‌اند. البته لازم به توجه است که این پژوهش‌ها بیش از آن‌که مبتنی بر آراء میچل باشند، وامدار تأثیرات استویکیتا در این حوزه‌اند.

فراتصویری که میچل معرفی می‌کند قابلیت آن را دارد که طیف وسیعی از صورت‌بندی‌های بصری در نقاشی‌ها را معرفی، تبیین و تحلیل کند. شناخت این مفهوم با عینکی که میچل ارائه می‌کند، به ما این امکان را می‌دهد که نسبت مقولات ابژکتیوی چون نقاشی‌ها و تحولات بصری را با مفاهیم سوبژکتیوی چون خودآگاهی در مکان-زمان مزبور را به‌خوبی مشاهده و ادراک کنیم. به همین روی، نوشتار حاضر با تکیه بر تبیین او از این مفهوم، راه خود را برای فهم چرایی و چگونگی ظهور نقاشی مدرن ایرانی باز می‌کند. از نظر میچل این مقوله هنگامی‌که ماهیتی سوبژکتیو دارد، به فرم‌های عینی و غیرعینی موجود در ذهن مخاطب اطلاق می‌شود که هنوز حیث فیزیکی نداشته اما ماهیت تصویری‌شان قابل شناسایی و مصورشدن است (زند، ۱۳۹۸: ۵۲). هنگامی‌که ماهیتی کلامی دارد به گفتار یا نوشتاری در باب تصاویر بدل می‌شود که در فرهنگ غربی از آن به اکفراسیس[۱۵] یاد می‌شود (میچل، ۱۳۹۹: ۳). درنهایت هنگامی‌که ماهیتی تصویری برای فراتصویر قائل می‌شویم به تصویری دربارهٔ تصاویر بدل می‌شود که خود انواع و انحاء تجلی گوناگونی دارد. میچل در همین‌جا انواعی برای فراتصویر درنظر می‌گیرد که به‌طور خلاصه عبارتند از: تصاویر خودارجاع، تصاویر ارجاع‌دهنده به دیگر تصاویر، تصاویر دیالکتیکی (تصاویری که دو خوانش متضاد از یک پدیده را نشان می‌دهند) و تصاویر سخنگو (تصاویری که همراه با کلماتند).

۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهشی که به مفهوم تصویر خودآگاه و فراتصویر آن‌گونه که مدنظر این نوشتار است، پرداخته باشد در ایران انجام نشده‌است. در میان پژوهشگران ایرانی، مازیار زند (۱۳۹۸) در رساله دکتری خود با عنوان «شاخصه‌های مؤثر در انتقال پیام تصویری با تأکید بر فرهنگ دیداری»، Metapicture را به فرانگاره ترجمه کرده و این‌گونه معرفی می‌کند:

"فرانگاره"ها، فرم‌های عینی و غیرعینی موجود در ذهن مخاطب هستند که هرچند هنوز حیث فیزیکی پیدا نکرده‌اند ولی ماهیت تصویری‌شان قابل‌شناسایی و مصورشدن است. دانسته‌های پیشین و تجربه‌های گذشته ما از زندگی، در قالب فرانگاره‌ها در نوع دیدن نگاره‌ها دخالت کرده و تأثیرگذارند. می‌توان گفت: نگاره، فرانگاره‌ای است که اکنون حیثی عینی پیدا کرده و پدیدار شده‌است. فرانگاره‌ها پیش‌فهم‌های تصویری و غیرتصویری بیننده هستند که هنوز صورت فیزیکی پیدا نکرده‌اند. (۱۳۹۸: ۵۲)

با توجه به این‌که تحقیق حاضر با تمرکز بر فراتصویرهای بصری و کلامی در جستجوی خودآگاهی است، پژوهش زند آن‌گونه که باید هم‌راستا یا کمک‌کننده به نوشتار حاضر تلقی نمی‌شود. دیگر پژوهشی که لازم است به‌عنوان پیشینه‌ای برای نوشتار حاضر در نظر گرفته شود، رسالهٔ میثم صادق‌پور (۱۳۹۹) است که با عنوان «تحلیل مناسبات قدرت در نقاشی صفوی سده دهم هجری» در دانشگاه هنر اسلامی تبریز ارائه شده‌است. یکی از نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش، صادقی‌بیگ کتابدار است. نویسنده در این بررسی، مسئلهٔ شخصی‌سازی را در آثار صادقی‌بیگ مورد مطالعه قرار داده و با نگاهی دقیق و جزئی زندگی این هنرمند را از نظر گذرانده است و تحلیل‌هایی از منظر جامعه‌شناسی دربارهٔ او ارائه کرده که پژوهش حاضر را در درک علت بسیاری از رفتارها و اقدامات صادقی‌بیگ یاری می‌کنند که مسئله‌ای متفاوت از پژوهش صادق‌پور را مورد مطالعه قرار داده و به دنبال فهم خودآگاهی هنرمندان و به‌طور خاص صادقی‌بیگ کتابدار است.

۴. صادقی‌بیگ کتابدار و تألیفگری او

یکی از برجسته‌ترین هنرمندانی که در عصر صفوی می‌زیست و گزارش‌های متعددی توسط خود وی و دیگران از دوران حیاتش به‌جامانده صادقی‌بیگ کتابدار (۹۴۰-۱۰۱۸ ه.ق) است. صادق‌بیگ که بیش‌تر با تخلصش، صادقی شناخته می‌شود، یکی از اعضای قبیله خدابنده‌لو بود که در سال ۹۴۰ ه.ق در تبریز به دنیا آمد. در زمان حیات پدرش، حدود بیست سال با خانواده‌اش زیرنظر افرادی زندگی می‌کرد که به قول خودش کلمه‌ای به‌جز ترکی نمی‌دانستند. بعدها هنگامی‌که پدرش به قتل رسید و از ارث و امنیت پیشینش محروم شد، تصمیم به ترک تبریز گرفت؛ مانند درویشی سرگردان از جایی به جای دیگر سفر می‌کرد و همواره در جست‌وجوی تجربیات جدید و معاشرت با افرادی از اقشار مختلف جامعه بود. هنگامی‌که به امیرخان موصلو، والی همدان معرفی شد، به فرمایش امیر از زندگی درویشی دست کشید و به خدمت او درآمد. در عهد شاه اسماعیل دوم (۹۸۴-۹۸۵ ه.ق) کارمند کتابخانهٔ سلطنتی بود. در زمان سلطنت سلطان‌محمد خدابنده (۹۸۵-۹۹۶ ه.ق) زیرنظر دو تن از رهبران برجستهٔ قوم افشار، اسکندرخان و برادرش بدرخان خدمت کرد. چندی بعد در عهد شاه‌عباس اول (۹۶۶-۱۰۳۸ ه.ق) مقام عالی کتابداری به او واگذار شد و از رحمت و عنایت سلطنتی برخوردار شد. با این حال، او با همکاران خود سازش نداشت و درنهایت از سمت خود برکنار شد، بااین‌حال تا پایان عمر، نام رسمی وی تغییری نکرد و هم‌چنان حقوق خود را از بیت‌المال دریافت می‌کرد (Gandjei, 1975 : 112).

صادقی‌بیگ که علاوه بر نقاشی و طراحی بر نظم و نثر ترکی و فارسی نیز مسلط بود، در حیات پرفراز و نشیبش آثار بسیاری را در دو حوزهٔ کلامی و بصری خلق کرد. مهم‌ترین آثار کلامی وی به نقل از ایرج افشار عبارتند از: «مجمع الخواص» که تذکره‌ای است که به تقلید از مجالس‌النفائس امیر علی‌شیر نوایی نگاشته شده و ۴۸۰ مدخل را دربارهٔ شاعران، هنرمندان و حامیان مهم از زمان شاه اسماعیل اول تا زمان شاه‌عباس اول با نثر ترکی جغتایی ارائه کرده‌است؛ «قانون الصور»، رسالهٔ نام‌آشنای این هنرمند در بحر خسرو و شیرین نظامی سروده شده و به فنون نقاشی می‌پردازد؛ «زبدة الکلام» که مجموعه‌ای از قصاید فارسی اوست؛ «مثنوی فتح‌نامه عباسی» (فتح‌نامه عباس نامدار یا عباس‌نامه) که تاریخی منظوم بر وزن شاهنامه است و به نبردهای شاه‌عباس صفوی می‌پردازد؛ «مقالات و حکایات» که اندرزهای اخلاقی و داستان‌هایی بر وزن مخزن‌الاسرار نظامی و بوستان سعدی هستند؛ «سعد و سعید» که روایتی عاشقانه بر وزن خسرو و شیرین نظامی است؛ «دیوان غزلیات» او که اشعاری به زبان‌های ترکی و فارسی را در خود جای داده است؛ «قطعات» که اشعاری در قالب قطعه هستند؛ رساله «سهو اللسان» این هنرمند که در باب اشعار فیضی دکنی سروده شده است؛ «تذکرة الشعرا» که رباعیات معمایی این مؤلفند؛ «حظیات» که رساله‌ای شایستهٔ توجه به سبک رساله لذات معین استرآبادی است؛ «هجو حیدری»، «مثنوی هجو محمدبیگ مذاقی» و سایر هجویات متفرقه، از آثار او در زمینهٔ هجو هستند. مرثیه‌ها، ترکیب‌بندها، ترجیع‌بندها، ملمعات، منشأت و مکاتبات نیز دیگر آثار به‌جای مانده از این مؤلف هستند (افشار، ۱۳۸۲: ۱۴۵-۱۸۴).

به‌جز آثار یادشده، نزدیک به ۲۰۰ اثر مصور نیز وجود دارد که اغلب با اطمینان به این هنرمند نسبت داده شده‌اند. هنگامی‌که مجموعهٔ این آثار کلامی و بصری در کنار هم قرار می‌گیرند، به‌خوبی مؤید این ادعا هستند که شاید تا زمان صادقی‌بیگ، حجم تألیفات (کلامی و بصری) هیچ

هنرمندی نه به اندازهٔ او که حتی قابل‌مقایسه با وی نیز نبوده است. نظر به حجم زیاد این آثار، پژوهش حاضر با تمرکز بر آثار بصری این هنرمند، مصادیق خودآگاهی وی را جستجو خواهد کرد.

۵. تألیفات بصری صادقی‌بیگ کتابدار

هنگامی‌که صادقی‌بیگ در مقام یک نقاش ظاهر می‌شود، خودآگاهی‌اش نسبت به آثار و کنش هنری‌اش را به شیوه‌های گوناگونی ابراز کرده که بعضاً نیز باعث شکل‌دهی به جریان نوآوری‌های بصری در اواخر دورهٔ صفوی شدند. در ادامهٔ این مقاله به انواع شیوه‌های بروز خودآگاهی این هنرمند پرداخته خواهد شد. نخستین و شاید مهم‌ترین شیوهٔ غیرتصویری بروز خودآگاهی یک هنرمند نسبت به اثر و کنش خویش، امضاکردن آن باشد. درواقع چنان‌چه به سنت عدم وجود امضای نقاش در آثار نگارگری دوره‌های پیش از قرن ۱۰ ه.ق نگاهی بیندازیم، این نکته بیش‌تر معلوم خواهد شد که در دوره‌های مقدم بر زمانهٔ صادقی‌بیگ، نقاش کم‌تر خود را در مقام و جایگاه تأثیرگذاری می‌دیده و آن‌چه می‌آفریده را لطف و عنایت خداوند دانسته و اگر تأثیر و تأثری در این بین بوده، لطفی از جانب پروردگار تلقی می‌شده‌است.

ورود رقم به نگاره‌ها یکی از نخستین نشانه‌های خودآگاهی در نگارگری ایرانی است، اما این خودآگاهی تا رسیدن به قرن ۱۰ و ۱۱ ه.ق آن‌گونه که مدنظر این نوشتار است، تبلور نیافته بود. آثار رقم‌دار صادقی به‌طور کلی به دو دسته قابل‌تقسیم‌اند: دسته‌ای که با کلماتی چون عمل صادق، صادقی، صادق و ... با خط نستعلیق در گوشه و کنار تصویر رقم خورده‌اند. در مورد این تصاویر احتمال آن می‌رود که توسط خود نقاش امضا نشده‌اند و گردآورندگان، مالکان و ... در همان زمان یا دوره‌های بعد این رقم‌ها را اضافه کرده باشند. اما دستهٔ دوم آثاری هستند که با خط کوفی در میانهٔ تصویر امضا شده‌اند و ازجمله آن‌ها می‌توان به تصاویر (۲، ۸ و ۹) اشاره کرد. این مقاله در پی مطالعهٔ فرایندی است که در آن امضای یک نقاشی از پایین‌ترین بخش یک نگاره و فضایی میان دو ستون نوشته با سایز کوچک به میانهٔ تصویر آمده (تصویر ۱) و با قلمی تزئینی و اندازه‌ای درشت بر تصویر نقش می‌بندد (تصویر ۲). آن‌چه در این تصاویر و در راستای بررسی خودآگاهی هنرمند توجه را به خود جلب می‌کند، شیوهٔ نگارش و محل قرارگیری رقم است که در تصویر (۲) هم با خط تزئینی و اندازهٔ قابل‌توجه نوشته شده و هم تقریباً در میانه و مرکز تصویر قرار گرفته، جایی که در سنت تصویرگری ایرانی، قلب تصویر و مهم‌ترین بخش آن تلقی می‌شده‌است. در این اثر که به نظر یکی از آخرین آثار صادقی بوده (تاریخ ذکرشده در این تصویر، ۱۰۱۷ ه.ق و تاریخ درگذشت صادقی ۱۰۱۸ ه.ق ذکر شده است) و در اوج خودآگاهی او خلق شده، گویی تنها نقش سیبل (پیکره مؤنث)، نگه‌داشتن طومار حاوی نام صادقی‌بیگ است.

تصویر ۱: «نبرد گرشاسپ با سگسار»، امضاشده با عبارت «رقم صادقی»، قزوین، محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیا (URL1)

تصویر ۲: «سیبیل»، امضاشده با عبارت «صادقی کتابدار»، اصفهان، ۱۰۱۷ ه.ق، محل نگهداری نامشخص (Skelton, 2000 : 256)

یکی دیگر از کنش‌هایی که صادقی انجام می‌داد و نشانی از خودآگاهی او نسبت به هنرش است، شرح‌هایی است که بر برخی آثارش افـزوده است. به‌عنوان مثال تصویر (۳) نقاشی او از یک گراور فرنگی برای غیاث‌الدین نقش‌بند و شرحی که بـه آن ضـمیمه شـده را بـه نمـایش می‌گـذارد. سنت شرح‌نویسی بر نگاره‌ها در همین دوره و توسط هنرمندان نسل بعد یعنی رضا عباسی، معین مصور و دیگران ادامـه یافـت. در ایـن یادداشـت، صادقی هم سبک جدیدی که در پیش گرفته بود (روش استادان فرنگ) و هـم هـدف طراحـی، سـفارش‌دهنده و خـالق اثـر (جهـت ارشـاد پنـاهی نادرالزمانی خواجه غیاث نقش‌بند مرقوم گشت. مشقه العبد صادقی کتابدار) را معرفی می‌کنـد و مهم‌تـر از همـه آن‌کـه صـادقی ایـن همـه را بـرای برقراری ارتباط با مخاطب و درگیرکردن وی در اثر خود آورده‌است. تک‌تک این اطلاعات گواه آن هستند که صادقی یا همهٔ‌کسانی کـه بعـد از او بـر آثار خود شرحی اضافه می‌کردند، لزوم جلب‌توجه مخاطب و درگیرکردن او با اثر را درک کرده‌اند و بـدیهی اسـت کـه چنـین تـوجهی ثمـرهٔ مسـتقیم خودآگاهی نقاشان است.

صادقی نقاش برخلاف بسیاری از دیگر هنرمندان صفوی که در کودکی توسط خانواده‌هایشان به شاگردی فرستاده می‌شـدند یـا شـغل پـدری خود را ادامه می‌دادند، نقاشی به‌صورت حرفه‌ای و به‌عنوان یک پیشه را در ۳۵ سالگی و به‌صورت کاملاً خودخواسته و آگاهانه انتخـاب کـرده بـود. او چنان مشتاق این حرفه بود که حتی در دوره‌های فترت یا درگیری در شرایط سخت هرگز مشق نقاشی را به فراموشی نسپرد (قاضی احمد قمـی، ۱۳۵۲: ۱۵۲) و بالاخره موفق شد که قلم بی‌نظیری در نقاشی به دست آورد و نقاشی بی‌مثال شود (اسکندربیگ ترکمان، ۱۳۵۰: ۱۷۵).

تصویر ۳: «بشارت»، امضاشده با عبارت «مشقه العبد صادقی کتابدار»، یزد، محفوظ در موزهٔ هنر هاروارد (URL2)

هنگامی‌که آثار او را در نگاهی سبک‌شناسانه بررسی می‌کنیم، نخستین چیزی که جلب‌نظر می‌کند این است که کـم‌تـر کسـی در تـاریخ هنـر ایران، به‌اندازهٔ او نقاشی به شیوه‌های مختلف را تجربه کرده و در این راه نه‌تنها پیشتاز که جزو بهترین‌های زمان خود نیز بـوده‌اسـت. نکتـه‌ای کـه وجود دارد آن است که نمی‌توان با اطمینان کامل برخی آثار منتسب به صادقی را کار او دانست؛ اما همین تعداد معدودی کـه می‌تـوان قطعـاً یـا بـا اطمینان بیش‌تر اثر او دانست، می‌تواند مؤید این ادعا باشد و این پژوهش را برای رسیدن به مقصودش یاری کند.

اگر آثار صادقی را در یک خط زمانی به ترتیب ملاحظه و بررسی کنیم، اولین نکته‌ای که به‌نظر می‌آید آن است که به‌لحـاظ سـبکی خلـق آثـار هنری نزد او دوره‌بندی خاصی ندارد، به این معنی که در هر دوره در جست‌وجوی چیزی جدید در حال تجربهٔ یک سبک بوده باشد. گـویی در طـی زمان بین سبک‌ها و شیوه‌های مختلف در حال حرکت بوده و آن پدیدار نویی که در جست‌وجوی آن بوده، نه در صورت که در لایه‌ای دیگـر پنهـان بوده‌است.

یکی از شیوه‌هایی که صادقی‌بیگ از طریق آن آگاهی‌اش نسبت بـه مقولـهٔ نقاشـی و تصـویر در حالـت عـام را بـه نمـایش گذاشـته، بازنمـایی تصاویر خلق‌شده توسط سایر نظام‌های تصویرگری در اثرش است. در این حالت، هنرمنـد تصـویر در حالـت کلـی و هنرمنـدان سـایر رشـته‌ها را بـه رسمیت شناخته و از تأثیرگذاری آثار آن‌ها برای افزایش تأثیر کار خود استفاده می‌کند. بنابر متون تاریخی امروز مـی‌دانیم کـه شاه‌تهماسـب صـفوی

در دو مقطع از دوران حکومتش از معاصی روی‌گردان شد و اصلاحاتی دینی را کم‌وبیش در سطح دربار و جامعه اعمال کرد. در دورهٔ صفوی، پیرو توبهٔ نخست شاه‌تهماسب و دیگر تحولات اجتماعی، هنرمندان نگارگر چند راه در پیش گرفتند. گروهی با عوض‌کردن زمینهٔ کاری به فعالیت‌های دیگری چون طراحی فرش، پارچه، ظروف و ... روی آوردند و آن‌قدر این حوزه را توسعه دادند که اشیاء طراحی‌شده توسط ایشان به‌عنوان آثاری زیبا و هنری، اهمیت پیدا کرد. گروه دیگر از دربار جدا شده و به‌عنوان نقاش خویش‌فرما کار کردند (Canby, 2002 : 138).

این توبه که از تبعات یکی از مهم‌ترین وقایع مذهبی دورهٔ صفوی یعنی قدرت‌گرفتن علمای جبل عاملی و به‌طور خاص محقق کرکی در دربار شاه‌تهماسب بود، در سال‌های بعد تأثیرات فراوانی بر نقاشی ایرانی داشت. در این دوره یکی از راه‌های گریز هنرمندان از فتوای بسیاری از فقیهان مسلمان مبنی بر حرمت تصویرگری، ارائهٔ تصویر روی فرش، پشتی یا وسایل روزمره بود که به‌نحوی بی‌احترامی نسبت به تصویر محسوب می‌شد.[16] درواقع، هدف آن بود که با زمینه‌زدایی از تصاویر و بازآفرینی آن‌ها در بستری جدید، قدرت و جایگاه تصاویر تخریب شود. اگر زمینهٔ اولیه یعنی کتاب را منشأ ایده و افکار درنظر بگیریم، تصویر با خدمت به این زمینه، جایگاهی در همان حد و شأن به‌دست می‌آورد یعنی به ابزاری برای تفلسف و اندیشیدن تبدیل می‌شود، حال‌آن‌که در بستر ثانویه‌اش به عنصری فانی، روزمره و بی‌اهمیت تبدیل می‌شود. قائل‌شدن ارزش دوگانه برای تصویر در آن ایام و تعطیل‌شدن کارگاه نقاشی دربار، موجب رونق‌گرفتن بیش‌تر دیگر کارگاه‌های صناعی شد و تا مرحله‌ای پیش رفت که بسیاری از آثار این کارگاه‌ها اعم از فرش، پارچه و ظروف به‌واسطهٔ حضور نقاشان به آثار هنری تبدیل شدند.

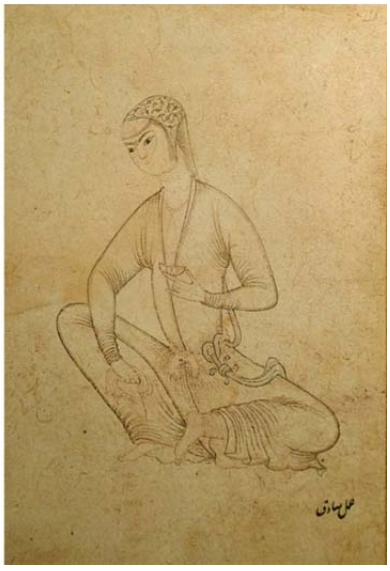
هنگامی‌که صادقی، نقاش قابلی شده بود هنرمندانی که حوزهٔ کاری خود را عوض کرده بودند، چنان در این کار قوی شده بودند که آثارشان در مقام یک تصویر ثانویه دستمایهٔ آثار صادقی و دیگر افراد قرار می‌گرفت. توجه صادقی یا دیگر نقاشان به این مؤلفه‌های تصویری، شکل‌دهنده به گفتمانی مرتبه‌دوم در باب تصاویر بود که منجر به خلق تصاویری دربارهٔ تصاویر می‌شد. این توجه یکی از اولین و ساده‌ترین نمودهای خودآگاهی هنرمندان صفوی نسبت به کنش نقاشانه‌شان بود. در تصویر (۴) که شوکین آن را به صادقی منسوب داشته (Stchoukine, 1964 : 77)، لباس بلقیس با نقوش واق با سرهای انسانی تزئین شده‌است و باعث شده در این نقاشی با ایدهٔ تصویر درونِ تصویر مواجه شویم. این موضوع نشان می‌دهد که صادقی از تأثیرگذاری تصاویر البسه آگاه بوده و مناسب‌ترین تصاویر با کار خود را انتخاب و در اثر خود اجرا کرده تا به این ترتیب اثرگذاری خود را که بدان و نحوه افزایشش آگاه بوده را بیش‌تر کند.

تصویر ۴: «بلقیس و هدهد»، قزوین، حدود سده‌های ۹-۱۰ه.ق، محفوظ در موزهٔ بریتانیا (URL3)

هنگامی‌که نقاشان وارد بازارهای عمومی شدند دیگر نه امکان کارکردن به‌صورت گروهی را داشتند و نه امکان خرید رنگ و سایر مایحتاج نقاشی به تفصیلی که دربار مهیا بود، وجود داشت. درنتیجه نقاشی‌ها به سمتی سوق پیدا کردند که اولاً در زمانی کوتاه و توسط یک نقاش ترسیم شوند، ثانیاً آن‌قدر گران‌قیمت نباشند که تولیدشان توسط نقاش و خریدشان توسط مردم با سختی همراه باشد. درنتیجهٔ چنین ملاحظاتی ژانر رقعه‌نگاری یا نگاره‌های تک‌برگه‌ای که در دورهٔ تیموری پدید آمده بود، در دورهٔ صفوی رشد فزاینده‌ای گرفت. با توجه به آثار به‌جای‌مانده از صادقی می‌توان چنین استنباط کرد این شیوهٔ تصویرگری در سفرهای بسیار و روزگار دشواری که داشته، تنها راه ارتباطی او با نقاشی بوده‌است. از سویی نیز در این دوره، ایرانیان در حال تجربهٔ تغییراتی بی‌سابقه در سطح اجتماعی بودند. توجه به انسان در مقام یک سوژه و موجودی که

شایستهٔ لذت‌بردن از زندگی و توجه به خود است، در این دوره سیری صعودی به خود گرفت و نمودهای آن در ادبیات را می‌توان در شکل‌گیری مکتبی به نام وقوع مشاهده کرد (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۵: ۱۷). محتوای تولیدشده در این مکتب و فرم رمانتیک، احساساتی و غیرداستانی آن به سلیقهٔ جامعه برای تولید و خرید آثار تصویری نیز جهت می‌داد. هنگامی‌که صادقی‌بیگ به نقاشی ماهر تبدیل شده بود، این شیوهٔ تصویرگری نیز به‌عنوان یک ژانر جدید رونق گرفته و تثبیت گشته بود. رشد و توسعهٔ این ژانر تصویری، فرایندی بود که طی بیش از دو قرن حکومت صفویان تکمیل شد. با توجه به نبود سنت تاریخ‌نگاری هنر و رقم‌زنی آثار به شیوهٔ غربی در ایران، مشخص‌کردن جایگاه و نقش صادقی در این فرایند، کاری دشوار است؛ اما کنار هم نهادن آثار تک‌برگه‌ای او به خوبی رشد وی در این فرایند و خودآگاهی‌اش در مقام یک نقاش را نشان می‌دهد.

تصویر (۵)، قدیمی‌ترین نگارهٔ تک‌برگه‌ای است که ولش به صادقی‌بیگ منسوب کرده‌است (Welch, 1976 : 87). هنگامی‌که آن را با تصویر (۶) مقایسه می‌کنیم، متوجه می‌شویم که صادقی به تصویر بعدی، عناصر تزئینی و رنگ اضافه کرده‌است؛ و درنهایت در تصویر (۷) که با توجه به سربند شخص به نظر متأخرتر از دو تصویر دیگر است، زمینهٔ تصویر با ابرها، صخره‌ها و گیاهان پر شده‌است و عنصر رنگ در آن به دو رنگ‌مایهٔ شفاف و کمرنگ تقلیل یافته‌است. این نقاشی‌ها که دیگر مانند نگاره‌های درباری اوایل دوره صفوی (تصویر ۱)، داستان خاصی ندارند، در کنار دیگر دلایل، از جهاتی به نظر برآمده از اشعار وقوعی آن دوران هستند، یعنی انسان در حالت کلی آن را بازنمایی می‌کنند و کارکرد اثر برانگیختن احساسات مخاطب است.



تصویر ۵: «بانوی نشسته»، حدود ۹۸۵ ه.ق، محفوظ در موزه آقاخان (URL9)

تصویر ۶: «درویش»، نیمه دوم قرن۱۰ ه.ق، مرقع خوشنویسی و نقاشی، محفوظ در کتابخانه ملی فرانسه (URL4)

تصویر ۷: «یک مرد نشسته»، سده‌های ۱۰-۱۱ ه.ق (خزایی، ۱۳۹۸: ۷۱۹)

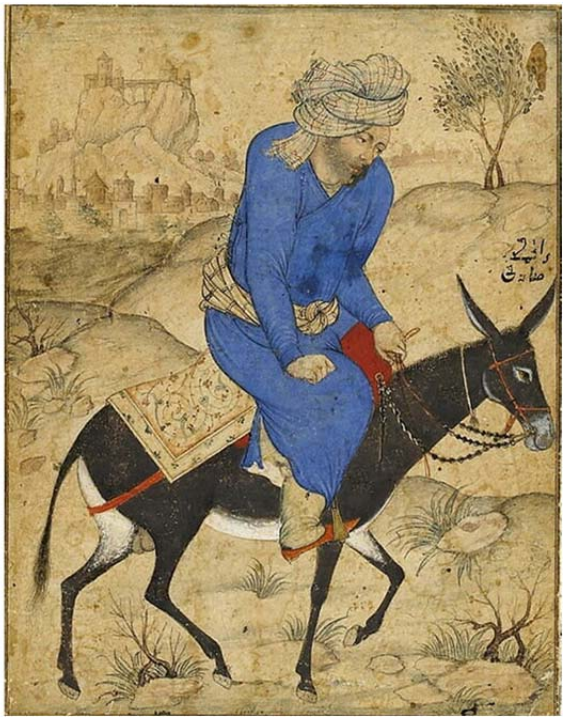
تصاویر (۸ و ۹) دو نمونه دیگر از نقاشی‌های تک‌برگ صادقی را به نمایش می‌گذارند که گویی یک قدم نسبت به تصاویر (۴ تا ۷)، پیش‌تر آمده و عناصر نوآورانهٔ ویژه‌ای را به نمایش می‌گذارند. به لحاظ موضوعی در این نقاشی‌ها شاهد توجه به زندگی روزمره هستیم و دیگر معشوق‌هایی با زیبایی آرمانی را به نمایش نمی‌گذارند. چهره‌پردازی افراد نیز از سنت مغولی فاصله گرفته و در کنار دیگر عناصر مانند پارچه‌ها یا سگ تازی (تصویر ۹)، با اسلوب فرنگی ترسیم شده‌اند.

تصاویر (۱۰ و ۱۱) دو نمونهٔ دیگر از آثار تک‌برگی صادقی‌بیگ هستند که به‌ظاهر فردی را مشغول انجام فعالیتی روزمره نشان می‌دهند. در بین این دو نقاشی، تصویر (۱۰) امضای صادقی را دارد و تصویر (۱۱) قدیمی‌تر، منسوب به اوست. اگر مسئلهٔ صحت انتساب را برای لحظه‌ای کنار بگذاریم و فقط روند تحول این تصویر را مدنظر قرار دهیم، خواهیم دید که پس‌زمینهٔ تصویر (۱۰) به شیوهٔ طبیعت‌گرایانه و آشکارا مشابه آن‌چه در نقاشی‌های اروپایی همان دوران مشهود است، تزئین شده‌است. حال آن‌که پس‌زمینه و رنگ‌آمیزی تصویر (۱۱) مشابه آثار قدیمی‌تر صادقی است (تصویر ۷). به نظر می‌آید مواجههٔ صادقی‌بیگ با تصاویر فرنگی به او ایده‌ای برای بهبود و بازآفرینی یک اثر قدیمی‌داده‌است.

حال اگر تمامی تصاویر (۵ تا ۱۱) را کنار هم قرار دهیم، علاوه بر این‌که می‌توان روند رشد صادقی در این ژانر را تا حدودی درک کرد، تصویری از نقش او در توسعهٔ این ژانر به‌عنوان یک ژانر تصویری مستقل را نیز به‌دست می‌دهد. این روند در عین حال ما را با این ایده مواجه می‌کند که گویی صادقی‌بیگ بین این ژانر و فرنگی‌سازی در حال رفت‌وآمد بوده و تجارب خود در این دو حوزه را ادغام کرده و خوراکی برای هنرمندان پیکره‌نگار نسل‌های بعد فراهم آورده‌است.

تصویر ۸: «پیرمرد و کودک»، محفوظ در کتابخانهٔ چستربیتی (URL5)

تصویر ۹: «درویش و سگ»، حدود ۱۰۱۸ ه.ق، محفوظ در موزهٔ هنر والترز (URL6)



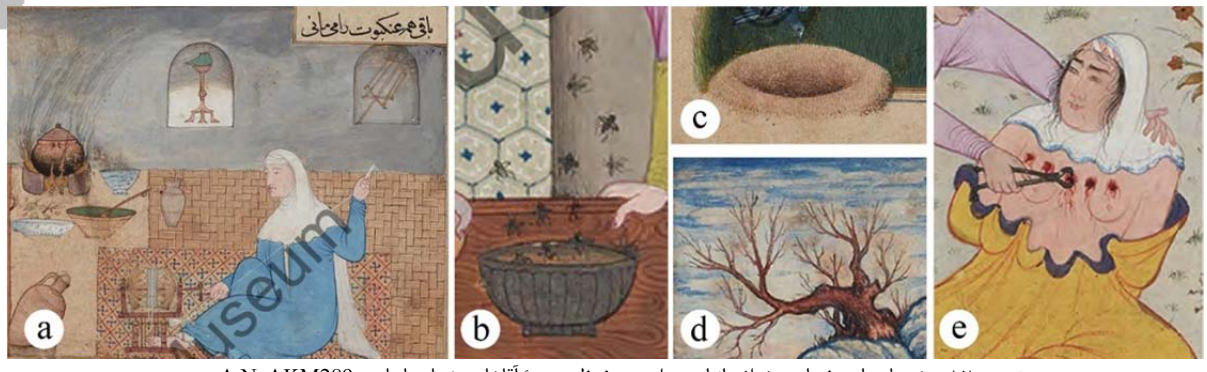
تصویر ۱۰: «مرد سوار بر الاغ»، محفوظ در موزهٔ هنر والترز (URL7)

تصویر ۱۱: «مرد سوار بر الاغ»، محفوظ در موزهٔ لوور (URL8)

بهتر است بار دیگر به یکی از آثار شایستهٔ توجه صادقی، یعنی تصویر (۳) بازگردیم. صادقی این نقاشی را بـا الهـام از یـک اثـر حکـاکی اروپـایی برای غیاث‌الدین نقش‌بند رسم کرده است و این اثر از آن جهت اهمیت دارد که قدیمی‌ترین نقاشی فرنگـی بـاقی‌مانـده در تـاریخ هنـر ایـران اسـت (آژند، ۱۳۹۲: ۶۷۰). یکی از مهم‌ترین نکات در مورد فرنگی‌سازی در ایران که آن را به شیوه‌ای برای بروز خودآگاهی هنرمندان بـدل می‌کنـد آن است که فرنگی‌سازی یا نقاشی طبیعت‌گرا، غایتی است که ایرانیان همواره به دنبال آن بودند و بی‌آن‌که بدان دست یافته باشند، در متون مختلـف از آن دم می‌زدند (Roxburgh, 2000 : 119-146). در این دوره، هنگامی‌کـه صـادقی و دیگـر هنرمنـدان از کارکردهـای ایـن شـیوهٔ تصـویرگری و تأثیرگذاری بسیار بیش‌تر آن بر مخاطب آگاه شدند، سعی کردند تا در حد توان این شیوه را تقلید و ذره‌ذره وارد آثار خود کنند. ایـن شـیوه کـه در آغـاز صرفاً در بخش‌هایی از اثر ارائه می‌شد، مثل سردر تصویر (۸)، رفته‌رفته جای خود را در سایر بخش‌های اثـر ماننـد پس‌زمینـه، البسـه، سایه‌روشـن، پرسپکتیو و ... نیز باز کرد و درنهایت تمایل آن برای نزدیکی هرچه بیش‌تر به واقعیـت باعـث شـد تـا چهره‌هـا در نقاشـی ایرانـی از فرم‌هـای ترکـی و مغولی به ترکیب‌های ایرانی نزدیک‌تر شوند. این تغییر در آثار صادقی نیز به‌وضوح قابل‌مشاهده و پیگیری است.

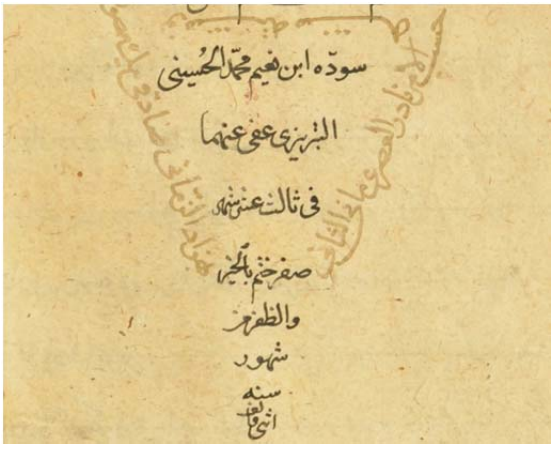
شاید هیچ کنشی به‌اندازهٔ تولید اثری به بزرگی نسخهٔ «انوار سهیلی» (۱۰۰۲ ه.ق)، خودآگاهی یـک هنرمنـد در سـنت نقاشـی ایرانـی را نشـان ندهد. این اثر نسخه‌ای است که صادقی در ایامی که ریاست کتابخانهٔ سلطنتی شاه‌عباس را برعهده داشت، تهیه کرد و ۳۶۶ صـفحه و ۱۰۷ نگـاره دارد (آژند، ۱۳۸۵: ۶۶). کتاب مزبور، اثری سترگ و در حد آثار درباری محسوب می‌شود که به لحاظ مالی کم‌تر کسی در آن دوران قـادر بـه تولیـد آن بوده‌است. پیش‌تر گفته شد که در دورهٔ صفوی، نقاشانی که از کار در کتابخانـهٔ دربـار کنـار گذاشـته شـدند، بـه دلایـل مـالی قـادر بـه تولیـد آثـار تصویرسازی نبودند و خریدار عام نیز امکان خرید نگاره‌هایی با این جزئیات و هزینهٔ تولید را نداشت. حـال در چنـین فضـایی، صـادقی یـک نسـخهٔ پرتصویر و باکیفیت را به‌تمامی و با صرف بودجه‌ای شخصی خلق می‌کند. اگرچه پرزحمت‌ترین بخش این کتـاب، همـان نقاشـی‌های آن بـوده امـا تهیهٔ کاغذ، رنگ، صحافی، تجلید و نگارش بیش از ۲۵۰ صفحه متن به خط نسخ خوش توسط کاتب خوشنویسی چون ابن نعیم محمـد حسـینی تبریزی نیز نیاز به سرمایه‌ای هنگفت، زمانی بسیار زیاد و کاری گروهی داشت کـه صـادقی همـهٔ آن را فـراهم کـرد. درواقـع صـادقی در خلـق ایـن کتاب نه‌تنها برای نخستین‌بار، جایگاهی که تا پیش از آن مختص شاهان و درباریان بود، از آن خـود کـرد، بلکـه فعالیـت عظیمـی کـه در دربارهـا به‌صورت زمان‌بر و گروهی انجام می‌شد را یک‌تنه و در مدتی کوتاه به ثمر رساند. گویی صادقی‌بیگ با این کار نه‌تنها مقابل شاهان که حتـی مقابـل هم‌صنفان خود، یعنی نقاشان نیز ایستاد و یک‌تنه خود را با همهٔ ایشان برابر و حتی برتر دانست.

نسخهٔ انوار سهیلی صادقی به‌لحاظ ویژگی‌های تصویری‌اش یکی از آثار کلیدی و بسیار مهم دورهٔ صفوی و شـاید مهم‌تـرین اثـر صـادقی‌بیـگ باشد. این نسخه به‌سان گذرگاهی سبکی است که نقاشی سنتی و کلاسیک ایرانی را به نقاشی نوین این سرزمین متصل می‌کند. درواقع بـه همـان ترتیبی که صادقی در مقام یک هنرمند خودآگاه در این دوره به شکل‌گیری ژانرهای تصـویری نـو کمـک می‌کـرد، ایـن کتـاب ماننـد آلبـومی تمـام سازوکارهایی که در دوران گذر مورد استفاده قرار می‌گرفت را در خود جای داده‌است.



تصویر ۱۲: برش‌هایی از صفحات مختلف انوار سهیلی، محفوظ در موزهٔ آقاخان، شماره بازیابی: A.N. AKM289.
(واعظ کاشفی، ۱۰۰۲ ه.ق: f28r، f271r، f24r، f148r، f343r)

این نسخه ویژگی‌های تصویری بسیار مهمی دارد که عبارتند از ترسیم صحنه‌هایی از زندگی روزمره و توجه به‌جزئیاتی که تا آن زمان چندان معمول نبودند. به‌عنوان‌مثال می‌توان به زنی مشغول نخ‌ریسی (تصویر ۱۲-a) یا بازنمایی فضای داخلی یک دکان عصر صفوی با جزئیات بسیار و مگس‌هایی که حضورشان تا آن دوره در نگاره‌های ایرانی بی‌سابقه بود (تصویر ۱۲-b) اشاره کرد. ویژگی دیگر نقاشی‌های این نسخه بهره‌گیری از تکنیک‌های نقاشی فرنگی مانند پرسپکتیو، سایه‌روشن و بازنمایی طبیعت‌گرایانه است. ازجمله مصادیق این نکته در نسخه انوار سهیلی می‌توان به دهانهٔ چاهی اشاره کرد (تصویر ۱۲-c) که به‌لحاظ پرسپکتیو و سایه‌روشن بسیار متفاوت از سایر دهانه‌های چاه ترسیم‌شده در سنت نقاشی ایرانی است که نمونه‌های آن را در سایر نقاشی‌های این نسخه نیز می‌توان مشاهده کرد. ابرهای آسمان و برگ‌های درخت در برخی نگاره‌های این نسخه به شیوهٔ فرنگی و طبیعت‌گرایانه کار شده‌اند (تصویر ۱۲-d) در حالی‌که در سایر نگاره‌های همین نسخه، نمونه‌های سنتی آن‌ها آمده است. سومین ویژگی تصویری مهم این نسخه، بازنمایی تصاویر خلق‌شده توسط هنرمندان سایر رشته‌هاست، ازجمله می‌توان به بازنمایی نقاشی دیواری، فرش و ... در برخی نگاره‌های این نسخه اشاره کرد. بازنمایی صحنه‌هایی با مضامین واقع‌گرایانه ازجمله دیگر ویژگی‌های مهم این نسخه است. به‌عنوان نمونه‌هایی از چنین صحنه‌هایی می‌توان به بازنمایی چهره‌ها و فیگورهای حیوانات در حال فرار از آتش یا زنانی اشاره کرد که در دو نگاره از این نسخه تنبیه و شکنجه می‌شوند (تصویر ۱۲-e). هنگامی‌که تمامی عناصر بصری این نسخه را در نگاهی کلان و کنار یکدیگر مشاهده می‌کنیم یک نکته به‌وضوح به چشم می‌آید و آن این است که در بسیاری موارد صادقی قادر بود المان‌های تصویری نظیر درخت، ابر، شعله‌های آتش، جریان آب، حلقه چاه و ... را هم به شیوهٔ سنتی و هم شیوهٔ فرنگی ترسیم کند اما گویی عامدانه بهره‌گیری از این آبشخورها را در نقاشی‌هایش تعدیل می‌کرد؛ به این معنی که اگر درخت را در نگاره‌ای طبیعت‌گرایانه می‌کشید دیگر ابرها و آب و ... را به این شیوه ترسیم نمی‌کرد و این موضوعی است که دلیل آن نیاز به بررسی دقیق و مفصل دارد.



تصویر ۱۳: انجامه کتاب انوار سهیلی، ۱۰۰۲ ه.ق، محفوظ در موزه آقاخان، شماره بازیابی: A.N. AKM289 (واعظ کاشفی، ۱۰۰۲ ق: f363V)

اما مهم‌ترین بخش این نسخه برای پژوهش حاضر، انجامهٔ آن است که در آن، سفارش‌دهنده چنین معرفی شده‌است: «حسب‌الامر نادر العصری مانی الثانی، بهزاد الزمانی صادقی‌بیگ مصور نوشته شد». کافی است صفات و القاب ذکرشده در این انجامه را با امضای هنرمندان پیش و پس از صادقی مقایسه کنیم. رقم‌هایی نظیر «العبد بهزاد»، «کم‌ترین بندگان فرهاد»، «کمینه رضای عباسی» سه نمونه از امضاهای بسیاری هستند که در سنت نقاشی ایرانی پای نگاره‌ها نقش بسته‌اند و از روی تواضع، ارزش و جایگاه نقاش را در چارچوب خدامحور تا کم‌ترین حد ممکن پایین می‌آورند. صادقی در چنین نظامی، نه‌تنها تواضع مرسوم میان هنرمندان آن ایام را به خرج نداده که حتی با صفاتی چون نادر العصر، مانی ثانی و بهزاد زمانه، خود را تا بالاترین مرتبه‌ای که چشم و ذهن ایرانی قادر به تصور آن است، بالا می‌برد.

۶. نتیجه‌گیری

این مطالعه با هدف بررسی شیوه‌های ظهور و بروز خودآگاهی هنرمندان و واکاوی تأثیر آن بر شکل‌دهی به جریان تحولات نقاشی ایرانی در اواخر دورهٔ صفوی انجام یافت. در همین راستا صادقی‌بیگ، یکی از شاخص‌ترین نقاشان صفوی به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی انتخاب شد تا از خلال مطالعهٔ آثار وی به این پرسش پاسخ داده شود که هنرمند عصر صفوی و به‌طور خاص صادقی‌بیگ به‌عنوان یکی از هنرمندان پیشرو این دوران، خودآگاهی خویش نسبت به کنش هنرمندانه‌اش را چگونه تبیین می‌کرده‌است؟ ازجمله مهم‌ترین سازوکارهایی که صادقی و دیگران (هریک به نحو و نوعی) در دورهٔ صفوی به کار می‌گرفتند و امروزه به‌عنوان مصداقی از خودآگاهی تلقی می‌شود، می‌توان به رقم‌زدن آثار اشاره کرد. سجع رقم (محتوای رقم)، محل ارائهٔ آن، نوع قلم و اندازهٔ آن ازجمله مهم‌ترین ویژگی‌هایی هستند که می‌توانند میزان خودآگاهی یک هنرمند را نشان دهند. شرح‌نویسی، سازوکار دیگری بود که به صادقی و سایر هنرمندان برای افزایش تأثیرگذاری اثر بر مخاطب یاری می‌رساند. محتوای شرح،

نقش مهمی در تبیین میزان خودآگاهی یک هنرمند دارد. این‌که هنرمند، خود، سفارش‌دهنده، موضوع، شیوه، محل و تاریخ خلق اثر را چنان مهم بپندارد که ضروری ببیند قدری در مورد آن روی تصویر بنویسد، به‌خوبی گواه خودآگاهی اوست و به میزان افزایش اطلاعات و جزئیات گنجانده‌شده در این بخش، خودآگاه‌تر تلقی می‌شود. حرکت از سمت تصویرسازی (تصویر متکی به متن) به سوی نقاشی (تصویر متکی بر ایده)، یکی دیگر از نشانه‌های خودآگاهی هنرمندان صفوی و به‌ویژه صادقی‌بیگ است. این‌که هنرمند ایده‌های خود یا سفارش‌دهنده‌اش را به‌اندازه داستان‌های حکیمانهٔ نظامی یا حماسهٔ فردوسی مهم بپندارد، نشانهٔ واضحی از شکل‌گیری خودآگاهی در این عصر است. بهره‌گیری از سبک واقع‌گرایانه به خاطر تأثیرگذاری عمیقش بر ایرانیانی که شباهت با واقعیت، همواره امتیاز بزرگی برای ایشان بوده است،[۱۷] نشانهٔ دیگری از خودآگاهی است. واردکردن موضوعات انسانی، فانی و آن‌چه در فرهنگ سنتی در سمت مقابل الهیات قرار می‌گرفت، دیگر نشانهٔ خودآگاهی صادقی‌بیگ و نقاشان پس از اوست؛ اما درنهایت مهم‌ترین کنش خودآگاهانهٔ این نقاش را می‌توان در آثار سترگش یعنی کتاب «کلیات» (مجموعه آثار مکتوب صادقی با بیش از ۱۰۰۰ صفحه متن) و نسخهٔ «انوار سهیلی» مورخ ۱۰۰۲ ه.ق با ۱۰۷ تصویر نسبتاً پرکار و انجامهٔ خودستایانه‌اش، مشاهده کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Metapicture
2. Metapainting
3. William John Thomas Mitchell
4. Winfried NÖth
5. Victor Stoichita
6. Lorenzo Pericolo
7. Metapainting before Modernity
8. Pé ter Bokody
9. Alexander Nagel
10. Tradition and Innovation, Images-within-Images in Italian Painting after the Age of Giotto
11. Practical Ekphrasis. On Images-within-Images in Van Eyck and Mantegna
12. Wolfgang Kemp
13. Metapainting and the Painted Book
14. Nicholas Herman
15. Ekphrasis

۱۶. روایت‌های متعددی دراین‌باره در متون شیعی آمده است، مثلاً «گروهی بر امام باقر (ع) وارد شدند در حالی‌که آن حضرت بر فرش عکس‌دار نشسته بود. آن‌ها از حکمش پرسیدند، حضرت فرمود: می‌خواهم خوارش کنم» (حر عاملی، ۱۳۸۴: ۵۶۵).

۱۷. مؤلف در این‌باره تحقیق مفصلی انجام داده‌است و مصادیق این امر در متون مختلف تاریخی بررسی شده و در بخشی از رسالهٔ نگارنده، نتایج این مطالعه آمده است.

منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
-----. (۱۳۹۲). نگارگری ایران (ج. ۲). تهران: سمت.
اسکندربیگ ترکمان. (۱۳۵۰). تاریخ عالم‌آرای عباسی (ج. ۱). تهران: امیرکبیر.
افشار، ایرج. (۱۳۸۲). رسائل: حظیات (نگارش صادقی‌بیگ افشار). آینه میراث، ش. ۲۳، ۱۴۵-۱۸۴.
حر عاملی، محمدبن حسن. (۱۳۸۴). وسائل الشیعه (ج. ۳). تهران: مکتبه الإسلامیه.
خزایی، محمد. (۱۳۹۸). هنر طراحی ایرانی اسلامی. تهران: سمت.

زند، مازیار. (۱۳۹۸). شاخصه‌های مؤثر در انتقال پیام تصویری با تأکید بر فرهنگ دیداری (رساله دکتری منتشرنشده). دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران.

صادق‌پور، میثم. (۱۳۹۹). تحلیل مناسبات قدرت در نقاشی صفوی سده دهم هجری (رساله دکتری منتشرنشده). دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۵). صدسال عشق مجازی: مکتب و طرز واسوخت در شعر فارسی قرن دهم. تهران: سخن.

قاضی میراحمد منشی قمی. (۱۳۵۲). گلستان هنر. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

میچل، ویلیام. (۱۳۹۹). فراتصویرها. ترجمهٔ صالح نجفی، حرفه هنرمند، ش. ۷۵، ۲-۱۷.

واعظ کاشفی، ملاحسین. (۱۰۰۲ ه.ق). انوار سهیلی. محفوظ در موزه آقاخان، شماره بازیابی: A.N. AKM289. برگرفته از: https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact

Canby, Sh. (2002). *The golden age of Persian art: 1501-1722*. London: British Museum.

Gandjei, T. (1975). Notes of the Life and Work of Sadiqi: A Poet and Painter of Safavid Times. *Der Islam; Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*, No. 52, 112-118.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. University of Chicago Press.

Nöth, W. (2007). *Metapictures and Self-Referential Pictures*. Published by De Gruyter Mouton.

Pericolo, L. (2015). What is Metapainting? The Self-Aware Image twenty years later. In V. I. Stoichita. The Self-Aware Image: an Insight into Early Modern Metapainting (Studies in Baroque Art) (Harvey Miller Studies in Baroque Art) (pp. 11-31). Brepols Publishers.

Roxburgh, D. (2000). Kamal Al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting. *Muqarnas*, No. 17, 119-146.

Skelton, R. (2000). Ghiyath al-Din ʿAli-yi Naqshband and an Episode in the Life of Sadiqi Beg. In R. Hillenbrand (Ed.). Persian Painting from the Mongols to the Qajars (pp. 249- 263). London: I. B. Tauris.

Stchoukine, I. (1964). *Les Peintures des Manuscrits de Shah ʿAbbas 1er a la Fin des Safavis*. Paris: Librarie Orientaliste Paul Geuthner.

Welch, A. (1976). *Artists for the Shah*. New Haven and London: Yale University Press.

Stoichita, V. I. (2015). *The Self-Aware Image an Insight into Early Modern Metapainting*. Harvey Miller Publishers.

منابع اینترنتی

URL1: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=or_12985_f045v

URL2: https://harvardartmuseums.org/collections/object/217206?position=0

URL3: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1948-1211-0-8

URL4: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84322162/f100.item

URL5: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Per_260_8/2/LOG_0000/

URL6 :https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W668/data/W.668/sap/W668_000141_sap.jpg

URL7: https://art.thewalters.org/detail/83862/man-on-a-donkey/

URL8: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010329522

URL9: https://agakhanmuseum.org/collection/artifact/a-seated-lady-akm425

References

Afshar, I. (2003). Resalat: Haziyat (written by Sadiq Bey Afshar). Ayeneh-e Miras, 2, 145-184. [In Persian]

Azhand, Y. (2006). The School of Calligraphy in Isfahan. Tehran: Matn, Institute for Compilation, Translation, and Publication of Artworks. [In Persian]

-----. (2013). Persian Painting (Vol. 2). Tehran: Samt. [In Persian]

Canby, Sh. (2002). The golden age of Persian art: 1501-1722. London: British Museum.

Eskandar beg Turkamaan. (1971). History of Abbasid Intellectuals (Vol. 1). Tehran: Amir Kabir.

Fotouhi Roodmajani, M. (2016). One Hundred Years of Virtual Love: School and Method of Burning in Persian Poetry of the Tenth Century. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Gandjei, T. (1975). Notes of the Life and Work of Sadiqi: A Poet and Painter of Safavid Times. Der Islam; Zeitschrift fü r Geschichte und Kultur des Islamischen Orients, No. 52, 112-118.

Hor Ameli, M. (2005). Vasael of the Shia (Vol. 3). Tehran: Maktabat al-Islamiyah. [In Arabic]

Khazaei, M. (2019). Islamic Persian Drawing Art. Tehran: Samt. [In Persian]

Mitchell, W. J. T. (1994). Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. University of Chicago Press.

Mitchell, W. (2020). Metapicture. Translated by Saleh Najafi, Art Professional, 75, 2-17. [In Persian]

Nöth, W. (2007). Metapictures and Self-Referential Pictures. Published by De Gruyter Mouton.

Pericolo, L. (2015). What is Metapainting? The Self-Aware Image twenty years later. In V. I. Stoichita. The Self-Aware Image: an Insight into Early Modern Metapainting (Studies in Baroque Art) (Harvey Miller Studies in Baroque Art) (pp. 11-31). Brepols Publishers.

Qazi Mir Ahmad Manshi Qomi. (1973). The Rose Garden of Art. Tehran: Iran Cultural Foundation. [In Persian]

Roxburgh, D. (2000). Kamal Al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting. Muqarnas, No. 17, 119-146.

Sadeghpour, M. (2020). Analysis of Power Relations in Safavid Painting of the Tenth Hijri Century (Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Industrial Arts, Tabriz Islamic Art University, Iran. [In Persian]

Skelton, R. (2000). Ghiyath al-Din 'Ali-yi Naqshband and an Episode in the Life of Sadiqi Beg. In R. Hillenbrand (Ed.). Persian Painting from the Mongols to the Qajars (pp. 249- 263). London: I. B. Tauris.

Stchoukine, I. (1964). *Les Peintures des Manuscrits de Shah ʿAbbas 1er a la Fin des Safavis*. Paris: Librarie Orientaliste Paul Geuthner.

Stoichita, V. I. (2015). The Self-Aware Image an Insight into Early Modern Metapainting. Harvey Miller Publishers.

Va'ez Kashfi, M. H. (1584). Anwar Sohaili. Preserved at the Aga Khan Museum, Retrieval Number: A.N. AKM289. Retrieved from: https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact [In Persian]

Welch, A. (1976). Artists for the Shah. New Haven and London: Yale University Press.

Zand, M. (2019). Effective Factors in Visual Communication with Emphasis on Visual Culture (Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, Tehran University of Art, Iran. [In Persian]

Self-aware Painting in the Safavid Era
(A Case Study of Sadeqi Beiq Kitabdar's Works)

Fatemeh Mehrabi
Ph.D. Candidate, Analytical and Comparative History of Islamic Art department, Art University of Tehran, Tehran, Iran/ Fa.mehrabi@yahoo.com
Seyyed Hasan Soltani
Associate Professor, Painting Department, Art University of Tehran, Tehran, Iran. (Corresponding Author)
soltani@art.ac.ir

Received: 2/08/2023
Accepted: 14/11/2023

Introduction
Sadiqi Beiq Kitabdar, as a prominent Persian artist from the tenth to eleventh centuries, holds a unique position in the annals of traditional Persian painting. Despite the extensive study done by Welch, exploration into his life and works has been scarce. Sadiqi's artistic brilliance was somewhat overshadowed by contemporaries such as Bihzad or Reza Abbasi, and compounded by his reputed sharp temper that deterred effusive praise from his peers. However, delving deeper into the narrative of his life reveals a fascinating tale of an unconventional Qizilbash warrior, who has ascended to the pinnacle of artistic mastery amidst the Safavid era's cultural ferment. Understanding Sadiqi's contributions necessitates a nuanced examination of his life's chronicle, set against the backdrop of Iran's socio-political milieu in the Safavid era. Welch's meticulous research has illuminated key facets of Sadiqi's existence, offering insights into his patronage dynamics and the evolving landscape of Persian artistry. This study endeavors to unravel Sadiqi's enigmatic persona while shedding light on his profound impact on the burgeoning self-awareness and artistic ethos of the Safavid epoch.

Research Method
This research adopts a qualitative strategy employing a descriptive, historiographical method. Focusing on the Safavid period, it examines the concept of self-awareness in Persian painting, with Sadiqi Beiq Kitabdar as the primary subject. The study analyzes Sadiqi's artistic expressions and signatures. To do so, it employs an interdisciplinary approach to understand his self-awareness and its impact on the Safavid painting evolution.

Research Findings
Sadiqi Beiq, renowned for his prowess as a painter, emerged equally as a self-aware and prolific writer. Through his literary works, particularly *Majma' al-Khawas*, Sadiqi revealed a keen awareness of his status and effectiveness across various domains. His writings were marked by directness, candid observations, and occasional criticisms, reflecting his self-assured persona. Sadiqi's interactions with contemporaries, artists, and peers underscored his self-awareness, evident in his nuanced assessments and critiques. Despite his sharp temperament, Sadiqi's writings offered insights into the social and cultural milieu of his time, positioning him and his contemporaries within the broader artistic landscape of the Safavid era.

In *Majma' al-Khawas*, Sadiqi showcased his discerning eye and critical attitude towards his contemporaries, sparing few from his candid evaluations. His commentary on poets and painters alike reflected his self-confidence and uncompromising nature. Notably, Sadiqi's writings depicted a selective acknowledgment of the talent, with few individuals receiving praise, often accompanied by subtle self-comparisons or references to his own accomplishments. His interactions with fellow artists revealed a complex blend of pride, confidence, and perhaps, a desire for recognition.

Sadiqi's self-awareness extended beyond his literary works to his treatises on painting such as *Qanun al-Sovar*. In this technical treatise, he positioned himself as an authority, advocating naturalism and emphasizing the significance of imbuing paintings with meanings. Sadiqi's self-

appointed role, as a guide in the realm of Persian painting, reflected his aspiration for lasting recognition and influence. Moreover, his writings suggested a deep-seated desire for artistic mastery and innovation, evident in his quest to explore the meaning behind painting. Through his poems and treatises, Sadiqi crafted a narrative of self-aggrandizement, portraying him as a polymath of an unparalleled talent. Despite occasional critiques from contemporaries like Iskandar Beiq Turkman, who had questioned his literary prowess, Sadiqi's writings exuded confidence and self-assurance. His self-perception, as a multifaceted artist who was adept in both poetry and painting, underscored his ambition and self-awareness. Contemporary accounts offered further insights into Sadiqi's self-aware persona. Mirza Taher Nasrabadi's anecdote depicted Sadiqi's assertiveness and awareness of his artistic value as he swiftly dismissed praise in favor of material recognition. Similarly, Ohadi-e Balyani and Valeh Esfahani's descriptions highlighted Sadiqi's reputation for haughtiness and conceit, which aligned with his strong sense of self-awareness.

Overall, Sadiqi Beiq emerged as a multifaceted figure, whose writings and interactions reflected a nuanced understanding of his own abilities and place within the artistic community. His self-awareness, even though perceived as arrogance in some cases, was integral to his identity as an artist striving for recognition and mastery in the vibrant cultural milieu of Safavid Iran.

Conclusion

The study has delves into the transformative process, whereby artists' self-awareness shaped the trajectory of modern Persian painting with a focus on the influential figure of Sadiqi Beiq during the Safavid era. Through an examination of Sadiqi's self-awareness in his artistic endeavors, the study has elucidated his pivotal role in fostering a movement of artist self-awareness within this period. Sadiqi's extensive body of works, encompassing both paintings and writings, has underscored his acute awareness of his impact and status as an artist. His writings, whether authored by him or about him, revealed a nuanced understanding of his influence, which he strategically leverages when necessary. Moreover, while Sadiqi's critiques of others were at times harsh, his deliberate concealment of opinions regarding certain individuals suggested a calculated control over his behavior, indicative of his self-awareness.

The study contends that Sadiqi's self-awareness and intelligence were instrumental in shaping contemporary modern painting art. Traditionally, Persian painting revolved around narrative-driven illustrations, characterized by a plethora of motifs and a rational, imaginative atmosphere. However, amidst religious reforms in Iran, the exodus of painters from the court led to a democratization of art patronage, resulting in a proliferation of painting genres and styles. This transition from elaborate, narrative-driven illustrations to single-page paintings marked a shift towards audience’s deeper engagement and reflection.

In this period of artistic flux, Sadiqi and his contemporaries played a pivotal role in shaping modern Persian painting. Sadiqi's treatise on painting emphasized the importance of capturing both form and meaning and advocated a closer resemblance to nature in artworks. His artistic evolution mirrored this ethos as his works progressively embraced natural elements and techniques, such as perspective and shading, borrowed from the Western art. Notably, Sadiqi's reconfiguration of traditional painting formats and incorporation of natural elements facilitated a closer alignment between art and reality and elevated Persian painting to the new heights of realism and human-centric expression.

In conclusion, the study posits Sadiqi Beg Mosavver as a central figure in the emergence of modern Persian painting. His self-awareness and artistic innovations served as catalysts for transformative change within the artistic landscape of the Safavid era. Through his visionary approach to painting and his profound understanding of artistic expression, Sadiqi left an indelible mark on the Persian art, ushering in an era characterized by heightened emotional resonance, narrative depth, and humanistic sensibility.

Keywords: Persian painting, Safavid painting, self-awareness, Sadeqi Beiq Kitabdar.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.253460.1141

صورت و سیرت لباس ایرانی پیش از اسلام با استناد بر آثار هنری و منابع مکتوب*

محبوبه الهی**
شهرام پازوکی***
بیژن عبدالکریمی****
ناهید عبدی*****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۷/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰

چکیده

بررسی پوشاک یکی از روش‌های شناخت فرهنگ جوامع و پیش‌درآمد شناخت ریشه‌های فرهنگی، رفتارهای اجتماعی و نظام‌های دینی، عقیدتی و اقتصادی است. لباس از ابتدای شکل‌گیری تمدن، در اشکال مختلف و در تناسب با نیازهای انسان شکل و فرم گرفته‌است و به شاخصه‌های فرهنگی، زیبایی‌شناختی، باورها، کاربردها، کارکردها، قدرت، سیاست و جایگاه اجتماعی اشاره دارد. پژوهش حاضر با هدف تأیید این فرضیه که لباس ایرانی حامل پیام و روایتگر ارتباط منطقی با مفاهیمی است که از فرهنگ ایرانی نشأت گرفته‌اند، به این پرسش پاسخ خواهد داد که آیا ازطریق بررسی نمونه‌آثار مکتوب و تصویری می‌توان به این ارتباط دست یافت؟ اگرچه روش تحلیلی- تاریخی، جوابگوی بخشی از حقیقت موضوع است ولی به‌واسطهٔ درهم‌تنیدگی ماهیت موضوع با اعتقادات، آیین‌ها و فرهنگ ایرانی باید از روش فراتاریخی نیز برای خوانش و تفسیر موضوع بهره برد. شیوهٔ جمع آوری اطلاعات این پژوهش، اسنادی و کتابخانه‌ای است و به جست‌وجوی پیوندهای منطقی موجود در تاریخ و هنر ایران و تفسیر و تحلیل برمبنای داده‌های موجود در قالب آثار هنریِ شکل‌گرفته در بستر تاریخ می‌پردازد. نتایج و شواهد کسب‌شده از این پژوهش به وابستگی نوع پوشش با دین و آیین و دیگر مباحث مرتبط با فرهنگ اشاره داشته و روایتگر این موضوع است که انواع لباس در فرهنگ ایرانی، همواره متناسب با شرایط، نوع بینش و توسعهٔ نظام فکری ایرانی طراحی شده‌اند و با افزایش تجربهٔ زیستی و مدنیّت، این دانش پاسخی مناسب‌تر، متنوع‌تر، کاربردی‌تر و دقیق‌تر به تناسبات انسانی داده‌است. ارتباط نوع خاصی از لباس با مفاهیم مرتبط با آن به‌صورت شناسه‌ای هویت‌ساز، ابعاد نمادین و رازهای تاریخی را رمزگشایی کرده و مؤید ارتباط منطقی میان صورت و سیرت لباس ایرانی است.

کلیدواژه‌ها:

لباس، سیرت لباس، پیش از اسلام، آثار هنری، منابع مکتوب.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «صورت و سیرت لباس ایرانی پیش از اسلام با استناد بر آثار هنری و منابع مکتوب» است که به راهنمایی نگارندگان دوم و سوم و مشاوره نگارنده چهارم در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال انجام گرفته است.

** دانشجوی دکتری فلسفه هنر، گروه علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران/ elahi@shariaty.ac.ir
*** استاد تمام گروه ادیان و عرفان موسسه حکمت و فلسفه ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول) / pazouki@irip.ac.ir
**** دانشیار گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران / b_abdolkarimi@iau-tnb.ac.ir
***** استادیارگروه نقد هنر، پژوهشکده هنر، فرهنگستان هنر، تهران، ایران/ abdi.nahid@gmail.com

۱. مقدمه

شواهد و استنادات بسیاری بر اهمیت لباس در پوشاندن عیوب اندام و افزایش زیبایی و بیان مفاهیم اشاره دارند. درواقع لباس‌ها و ملزومات مرتبط با لباس به‌عنوان علامت تشخص و شناسایی مورداستفاده قرار می‌گرفته‌اند. برای درک عملکرد اجتماعی و فرهنگی پوشاک و نقش آن در هویت‌بخشی به اعضای جامعه، باید لباس‌های جوامع را به‌منزلهٔ مجموعه‌ای از علائم زبانی تجسّم‌یافته در نوع، شکل و پوشش، بررسی و تحلیل کنیم. اگر عوامل تأثیرگذار بر هویت را مورد بازبینی و ارزیابی قرار بدهیم، کلیدواژه‌های اثرگذار بر شکل، فرم، رنگ، نقش، و کارکرد لباس را درک خواهیم کرد و از بررسی و تحلیل استنادات و شواهد موجود می‌توان به بازخوانی ارزش‌های نهفته در نظام اندیشه‌ای ایرانیان دست یافت. در همراهی صورت و سیرت لباس ایرانی شاهد شکل‌گیری نشانه‌های هویت‌سازی هستیم که از فرهنگ ایرانی نشأت گرفته‌اند. با توجه به بازهٔ زمانی موردبررسی و تحلیل در این مقاله که به اولین حضور هویت‌ساز لباس اشاره دارد، می‌توان به درایت ایرانیان در طراحی لباس و استفاده از ارزش‌های رنگ و نقش پی برد. در عین حال، پیوند منطقی و توجه به شاخصه‌های معناگرایانه نیز از نظر ایرانیان دور نمانده‌است. بررسی پیوند لباس و معنا در دین زرتشتی نیز از موارد بسیار مهمی است که به همراهی انسان با لباس به‌عنوان هدایتگر و هشداردهنده در مسیر زندگی اشاره دارد.

۲. روش پژوهش

تحقیق حاضر، بیش‌تر بر بررسی تاریخی متمرکز است ولی مطالعهٔ تاریخی، بیانگر بخشی از ماهیت پدیده‌ها در بستر زمانی است و در ارتباط با پدیده‌هایی که قابلیت تکرار در دوره‌های مختلف را دارند و بر مبانی فکری و اعتقادی متمرکزند، چندان کارگشا نیست. رویکردهای فراتاریخی از بررسی عناصر و نشانه‌ها شکل می‌گیرند که به‌معنای افزودن یا ادغام عناصر مرتبط با ادوار و سبک‌های مختلف تاریخی به یک زمینهٔ خاص است. در بررسی این موضوع، آثار هنری‌ای که نمایشگر انواع لباس هستند و منابع مکتوب ازجمله متون تاریخی، شعر و موارد مرتبط دیگر می‌توانند برای فهم بهتر لباس‌های دوره‌های تاریخی موردمطالعه قرار گیرند. این ارتباطات می‌توانند از دیدگاه‌های مختلف مطالعه شوند، ازجمله اندیشه‌های دینی، اخلاقی، و فرهنگی. به‌عنوان مثال ارتباط لباس ایرانی با دین زرتشت به‌عنوان یک میراث فرهنگی و تاریخی، در حوزهٔ فراتاریخی مطالعه می‌شود و نقش مهمی در نمایش هویت و ارزش‌های اجتماعی و دینی زرتشتیان ایفا کرده‌است. پیروان دین زرتشت با فرهنگ و زندگی روزمرهٔ خود ارتباطات فراتاریخی دارند که این مسئله موجب شکل‌گیری نمادها، علائم، و البته لباس‌های خاص شده‌است که نمایانگر ارزش‌ها، باورها و اصول فرهنگی نیز هستند. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش، اسنادی و کتابخانه‌ای است و با بررسی منابع مکتوب و تصویری موجود در جست‌وجوی الگوهای شکل‌دهندهٔ ساختار لباس ایرانی در دورهٔ باستان و بیانگر ارتباط شکل ظاهری لباس با مفاهیم و معانی است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با لباس، اگرچه کتاب‌ها و مقالات بسیاری به نگارش درآمده‌اند، ضمن حفظ اهمیت و جایگاه این مطالعات، اغلب پژوهش‌های انجام‌شده بر گردآوری تاریخی و هیبت ظاهری لباس متمرکز هستند. به دلیل ارتباط نزدیک لباس با آیین‌ها و اعتقادات، بررسی منابع مرتبط با لباس در ادیان و با توجه به بازهٔ زمانی موردمطالعه یعنی دورهٔ باستان، بررسی کتاب‌های بیانگر دیدگاه‌ها و قوانین دین زرتشت ازجمله زمینه‌هایی هستند که در یافتن سرمنشأهای پژوهش کارگشا بودند. رئیس‌السادات (۱۳۹۸) در بخشی از مقالهٔ «بررسی مراسم و آداب سوگواری زرتشتیان در ایران باستان» به رنگ لباس در مراسم سوگواری پرداخته‌است. نکتهٔ قابل‌تأمل این‌که به‌رغم آن‌چه در ادبیات ایرانی در ارتباط با رنگ لباس‌های سوگواری (کبود یا سیاه) آمده، لباس زرتشتیان در همهٔ مراسم آیینی سفید بوده که نشان از ارزش روشنی، پاکی و خلوص در پیروان این آیین دارد.

دیگر منابع مرتبط به شرح زیر می‌باشد:

جلیل ضیاپور (۱۳۴۷-۱۳۴۹) در مجموعهٔ چند جلدی تاریخ پوشاک، سیر تاریخی و تطور پوشاک در ادوار مختلف و در میان اقوام ایرانی را موردبررسی و کنکاش قرار داده‌است. کتاب پوشاک در ایران زمین (۱۳۸۳) که ترجمهٔ بخش پوشاک دایره‌المعارف ایرانیکا و ترجمه‌ای از پیمان متین می‌باشد، لباس ایرانی را در بستر تاریخی و قومی آن به‌صورت کامل توصیف کرده‌است. محمدرضا چیت‌ساز (۱۳۹۱) در

کتاب تاریخ پوشاک ایرانیان، به انواع لباس در میان صنوف و اقشار مختلف اجتماع تا حملهٔ مغول پرداخته‌است. مهرآسا غیبی (۱۳۸۵) نیز در کتاب هشت هزار سال تاریخ پوشاک ایرانی، برمبنای شواهد و تصاویر، به توصیف ساختار ظاهری لباس ایرانی پرداخته‌است.

گزنفون (۱۳۸۸) در کتاب زندگی کوروش با توصیف فرازهای باارزشی از زندگی وی، به موضوع لباس اشارات قابل‌توجهی کرده که نشان از اهمیت لباس در بیان مفاهیم حکمی دارد. بیش‌تر مقالات موجود، برمبنای وجوه ظاهری لباس و ساختار و قابلیت‌های آن در مواجهه با شرایط مختلف و یا ارزش زیبایی‌شناسانه موردبررسی قرار گرفته‌اند. برای بررسی تاریخی لباس، با توجه به گذشت زمان و عدم دسترسی به شواهد واقعی، باید با رجوع به آثار هنری دوره‌های مختلف و تحلیل آن‌ها به اطلاعاتی دست یافت. در همین راستا، ادوار تاریخی ایران از لحاظ ارزش‌های حاصل از لباس از شروع زمینه‌های فرهنگی و دورهٔ باستان موردبررسی قرار گرفته‌اند.

یحیی ذکاء (۱۳۴۲-۱۳۴۳) در سه مقالهٔ مرتبط با جامه‌های پارسیان در دورهٔ هخامنشیان، به شاکلهٔ لباس پارسیان قبل از کوروش و نقصان‌های موجود در لباس به‌صورت کامل پرداخته‌است. از ارزش‌های خاص این مقالات اشاره به نوع دوخت و الگوی لباس‌های پارسی و نقصان‌های مرتبط با این لباس‌هاست که با دقت مورد موشکافی قرار گرفته‌اند. ذکاء در ادامه به علل چاره‌جویی کوروش در تغییر لباس پارسیان می‌پردازد و به ارزش‌های موجود در لباس‌های مادی که مورد الگوبرداری قرار گرفته‌اند، اشاره دارد. هم‌چنین اشارات جالبی به توجه ایرانیان به زیبایی لباس دارد و به علت‌های اقتباس پارسیان از لباس‌های مادی می‌پردازد.

حاج علی عسگری (۱۴۰۰) در پایان‌نامهٔ «آرایه‌های پوشاک با تکیه بر یافته‌های باستان‌شناسی و شواهد مادی»، به توجه هخامنشیان به لباس و ایجاد تنوع در لباس پرداخته‌است. براساس شواهد باستان‌شناسی مطرح‌شده، از عوامل تمایز لباس هخامنشیان با مناطق دیگر در نوع آرایه‌ها و ملزومات لباس بوده‌است.

باقری داهویی (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ «نسبت میان پوشاک زنان ایلامی و طبقه‌بندی اجتماعی براساس آثار هنری» بیان می‌کند که بانوان عیلامی برمبنای موقعیت اجتماعی به پنج طبقهٔ اجتماعی ایزدبانوها یا الهه‌ها، نیایشگران، ملکه‌ها، زنان شاغل و خدمه تقسیم می‌شده‌اند و بر همین مبنا انتخاب لباس، و رنگ و دوخت آن باید براساس شأن و منزلت اجتماعی و طبقاتی ایشان می‌بوده‌است. ولی در لابه‌لای مطالب و سطور این پایان‌نامه، هیچ اشاره و شاهد دقیقی بر این ادعا آورده نشده و حتی تصاویری که شاهد آن هستند نه‌تنها استناد تاریخی ندارند بلکه به اشتباه در متن جای گرفته‌اند. این پایان‌نامه فاقد بنیان علمی و متشکل از مطالب آشفته و به‌هم‌ریخته‌ای است که ارتباطی هم با عنوان پژوهش ندارند.

۴. شواهد اولیهٔ مرتبط با لباس در تاریخ ایران

بنابر شواهد تاریخی، و تا قبل از مهاجرت تاریخی آریایی‌ها به ایران، اقوام بومی در مناطق مختلف ایران ساکن بودند. مهم‌ترین این گروه‌ها عیلامی‌ها هستند که در زمان خود با تمدن مترقی بین‌النهرین برابری می‌کردند و حتی در پاره‌ای از مواقع در مباحث فرهنگی و تمدنی، گوی رقابت را هم از ایشان ربوده بودند. تحقیقات و بررسی‌های بسیاری در ارتباط با سرچشمه‌های نساجی و بافت در ایران صورت گرفته، ولی هنوز نتیجهٔ دقیق و قابل استنادی حاصل نشده‌است، شواهد برجای‌مانده حاکی از آغاز تمدن با پوشش است. بنابر آن‌چه از متون ادبی برداشت می‌شود، گمان می‌رود انسان‌ها از پوست حیوانات برای محافظت خویش از سرما و گرما استفاده می‌کرده‌اند. در شاهنامهٔ فردوسی نیز به این مسئله اشاره شده که کیومرث در جایگاه پادشاه سلسلهٔ پیشدادیان، پلنگینه می‌پوشیده است (تصویر ۱):

کیومرث شد بر جهان کدخدای — نخستین به کوه اندرون ساخت جای
سر تخت و بختش برآمد ز کوه — پلنگینه پوشید خود با گروه
از او این در آمد همی پرورش — که پوشیدنی نو بد و نو خورش

(فردوسی، ۱۳۷۳: ۵۱)

هم‌چنین، در داستان «پادشاهی هوشنگ» به‌صراحت به برگ‌پوشی مردمان اشاره می‌شود و استفاده از پوست حیوانات را به‌عنوان لباس از ابتکارات هوشنگ می‌شمرد و تهمورث است که رشتن و بافتن و دوختن را آموخت:

همه کار مردم نبودی به برگ — که پوشیدنی‌شان همه بود برگ

پس از پشت میش و بره، پشم و موی — بریـــد و بـــه رشـــتن نهادنـــد روی
بـه کوشش از آن کـرد پوشش بـه جـای — بگســـتردنی بـــد هـــم او رهنمـــای
(همان: ۵۵-۵۸)

بنابر آن‌چه فردوسی اشاره کرده، تکامل انواع جامه به‌دست جمشید صورت می‌گیرد:

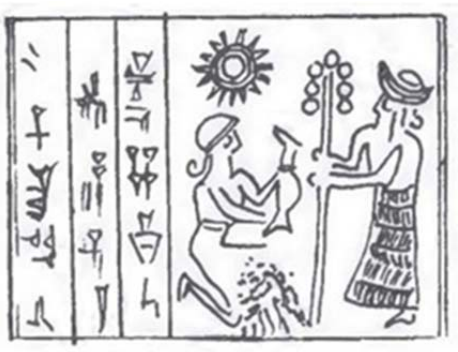
ز کتـــان و ابریشـــم و مـــوی و قـــز — قصـــب کـــرد پرمایـــه دیبـــا و خـــز
بیاموختشـــــان رســـــتن و تـــــافتن — بـــه تـــار انـــدرون پـــود را بـــافتن
چـــو شـــد بافتـــه شســـتن و دوخـــتن — گرفتنـــــد ازو یکســـــر آمـــــوختن
(همان: ۶۱)

عمر خیام نیز در نوروزنامه به پیدایش بافندگی اشاراتی دارد که پس از کیومرث، هوشنگ بر تخت نشست و مشاغل بافندگی را اشاعه داد و روش تهیهٔ ابریشم از پیله را یافت. تهمورث نیز روش بافت ابریشم و پشم را به مردم آموزش داد (خیام نیشابوری، ۱۳۵۷: ۱۶-۱۷).

تصویر ۱: پادشاهی کیومرث و بخشی از جزئیات آن (Welch, 1996 : 37)

با وجود این‌که موارد ذکرشده در شاهنامه و نوروزنامه غیرقابل انکار هستند، ولی برای سنجش درستی و یا نادرستی آن‌ها هیچ شاهدی موجود نیست. بنابر شواهد و استنادات نقش‌شده بر مُهرهای عیلامی، خانم ملک‌زاده به نمونه‌هایی اشاره دارد که سندهای تاریخی باارزشی هستند. حضور الهه‌ها، قهرمانان و خدایان نیمه‌برهنه با پوشش مناسب، ارزش لباس را در هویت‌بخشی به اقشار جامعه نشان می‌دهد. بررسی و تحلیل این نقوش نشان‌دهندهٔ دانش بانوان در حوزه‌های مرتبط با سفالگری، ریسندگی و بافندگی و استفاده از ارزش‌های رنگی در هنرهای مختلف است که به احتمال زیاد در رنگرزی پشم هم مورداستفاده قرار می‌گرفته است. مشاهده خدایان و الهه‌ها با جامه‌های بلند و شرابه‌دار،

یا ریشه‌دار یا چین‌دار طبقه‌طبقه که به نظر می‌رسد از پوست تهیه شده‌اند، نه‌تنها از مهارت ایشان در مدل‌سازی سخن می‌گوید، بلکه روایتگر ارزش نشانه‌شناختی لباس در نمایش طبقات اجتماعی عیلامی است (ملک‌زاده، ۱۳۶۳: ۱۲۲- ۱۲۵) (تصاویر ۲ و ۳).

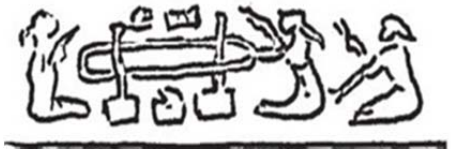


تصویر ۲: مُهر مکشوف از چغازنبیل اواسط هزاره دوم ق. م
(ملک‌زاده، ۱۳۶۳: ۸۳)

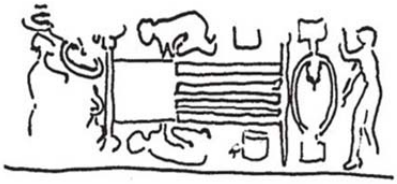
تصویر ۳: مُهر مکشوف از شوش، اواخر هزاره سوم، اوایل هزاره دوم ق. م
(همان: ۸۳)

یکی دیگر از دقیق‌ترین و معتبرترین اسناد باقی‌مانده از دوره‌های مختلف ایران به ابزار بافت پارچهٔ پشمی مربوط می‌شود که از حوالی بهشهر به‌دست آمده و حکایت از رواج هنر ریسندگی در شش هزار سال پیش دارد (پوربهمن، ۱۳۹۰: ۲۵) از نزدیکی کاشان نیز دسته‌چاقویی از حدود چهار هزار سال پیش و با جنس استخوان موجود است که روی آن انسانی ملبس به لُنگ پارچه‌ای حکاکی شده‌است (تصویر ۴). این سند روایتگر شکل جدیدی از لباس در فلات ایران است که با لباس‌هایی که از پوست حیوانات تهیه می‌شدند، تفاوت دارد. بررسی مُهرهای عیلامی نیز نشان‌دهنده توانمندی بانوان در بافت پارچه است. در این مهرها بانوان در حال بافتن و چله‌کشی تصویر شده‌اند (تصاویر ۵ و ۶) (ملک‌زاده، ۱۳۶۳: ۳۷).

تصویر ۴: دسته‌چاقوی حکاکی‌شده با نقش انسان
(پوربهمن، ۱۳۹۰: ۲۵)



تصویر ۵: ریسندگی شوش، اواسط هزارهٔ چهارم ق. م
(ملک‌زاده، ۱۳۶۳: ۳۶)



تصویر ۶: پارچه‌بافی شوش، اواسط هزارهٔ چهارم ق. م
(همان: ۳۶)

از دیگر شواهد تاریخی مهم، نقش‌برجسته‌ای در سرپل ذهاب، مربوط به هزارهٔ سوم ق. م است که شاه در برابر ایزدبانو ایشتار (ستاره‌ای که او را در مقابل دشمنان به پیروزی رسانده)، ایستاده و پای خود را بر بدن دشمن مغلوب نهاده‌است. این نقش برجسته به پیروزی پادشاه و خواری و ذلت دشمنان اشاره دارد، و نکتهٔ بااهمیت آن، پوشیدگی پادشاه و الهه و برهنگی اسرای ایشان است (تصویر ۷). به‌نظر می‌رسد که پوشیدن لباس در فرهنگ ایرانی نوعی ارزش و مزیت مهم محسوب می‌شده و تمام اقشار فرودست ازجمله زندانیان بدون پوشش تصویر می‌شده‌اند و احتمالاً این برهنگی به‌نوعی برای ایشان نشانهٔ حقارت بوده‌است (پوربهمن، ۱۳۹۰: ۲۷)

از دیگر نمونه‌های شاخص در ایران پیش از دورهٔ باستان، لباس ملکه ناپیراسو، ملکهٔ عیلام است (تصویر ۸). لباسی درنهایت سادگی که با نوارهای بسیار زیبایی مزین شده‌است. نواری پهن با شرابه‌هایی بلند که احتمال می‌رود نوعی زردوزی باشد، تا لبهٔ دامن ادامه یافته و نوار دیگری در لبهٔ پایینی لباس قابل مشاهده است (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۸۴). در نقش‌برجستهٔ دیگری مربوط به عیلام و بازهٔ زمانی هزارهٔ اول ق. م، در فضایی آیینی تصویر بانویی در حال نخ‌ریسی نشان داده شده که لباس او نیز ساده بوده ولی با تزئینات ظریفی همراه است. سادگی

لباس، پارچهٔ تزئین‌شده و زینت‌های پایین لباس از رتبهٔ بالای این بانو حکایت دارند (تصویر ۹). درنهایت برمبنای اسناد ذکرشده می‌توان پیدایش نساجی و دوزندگی در ایران را در بازهٔ زمانی ۵ تا ۶ هزار سال ق. م تخمین زد و این مسئله نمایشگر وجود پارچه به‌جز پوست حیوانات می‌باشد (پوربهمن، ۱۳۹۰: ۲۷، ۳۰).

تصویر ۷: نقش‌برجسته سر پل ذهاب، پادشاه انوبانی نی و الهه نی‌نی (ایشتار)، هزارهٔ سوم ق. م (URL1)

تصویر ۸: مجسمهٔ ملکه ناپیراسو، دورهٔ عیلامی، تندیس برنزی مکشوف از شوش (مجیدزاده، ۱۳۷۰: ۱۵۱)

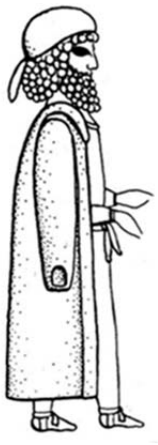
تصویر ۹: بانوی عیلامی در حال نخ‌ریسی، هزارهٔ اول ق. م (فریه، ۱۳۷۴: ۱۹)

به دلیل فقدان اسناد صحیح و عدم توجه به موضوع لباس در فرهنگ ایرانی، نمی‌توان تصویر دقیق و درستی از لباس را در میان طبقات و گروه‌های مختلف توصیف کرد و آن‌چه به‌عنوان سند در اختیار ما قرار دارد، بیش‌تر مربوط به لباس‌های طبقات بالای جامعه است که به احتمال زیاد تفاوت‌های بسیاری با لباس مردم عادی داشته‌اند (تصاویر ۱۰ تا ۱۲). احتمال دارد که شکل لباس ایشان به طرح و مدل لباس‌های اشراف نزدیک بوده باشد، ولی به هیچ عنوان مشابه پارچه‌های گران‌قیمت، زیورها و ملزومات آن‌ها نبوده‌است. این مسئله یعنی الگوبرداری از لباس و حتی رفتار ثروتمندان که ظاهری زیبا و آراسته داشته‌اند، به‌صورت تقلیدی کم‌رنگ در تمامی ادوار تاریخی رخ می‌داده است، ولی با وجود این اطلاعات کسب‌شدهٔ نسبی، با قطعیت نمی‌توان به اظهارنظر دربارهٔ آن پرداخت.

در دورهٔ مادها، لباس بسیار ساده و تقریباً متناسب با شکل و حالت بدن آماده می‌شد. لباس‌ها غالباً بدون زینت و بلند بودند، یقهٔ لباس‌ها بسیار ساده بوده و تا بالای گردن را می‌پوشاند. شلوار ایشان نیز به‌صورتی ساده و از بالا به سمت پایین کم‌کم حالت جمع‌شده‌ای پیدا می‌کرد. بر روی لباس‌ها هم نوع خاصی از یک بالاپوش پوشیده می‌شد که به‌صورت سرتاسری تمام اندام را می‌پوشاند (تصویر ۱۲) (پوربهمن، ۱۳۹۰: ۴۰-۴۱).

تصویر ۱۰: اشراف‌زادهٔ مادی (سمت راست) (فریه، ۱۳۷۴: ۳۹)

تصویر ۱۱: ردای مادی (پوربهمن، ۱۳۹۰: ۴۴)



تصویر ۱۲: بالاپوش مادی (همان: ۴۵)

در کتاب زندگی کوروش به اولین مواجههٔ کوروش با پدربزرگش اشاره شده‌است. شگفتی کوروش به‌واسطهٔ نوع آرایش، روپوش و ردای ارغوانی و زیورهای پادشاه مادی بود که در مقایسه با جامه‌های بی پیرایهٔ پارسی بسیار تجملاتی محسوب می‌شدند (گزنفون، ۱۳۸۸: ۴۵). مهم‌ترین نکته در ارتباط با پوشاک مادی‌ها به سرپوش ایشان مربوط می‌شود که به‌نوعی نشان از مقام، رتبه و جایگاه ایشان داشته و حتی در مراسم رسمی و یا خاص آیینی نیز از انواع به‌خصوصی از کلاه استفاده می‌کرده‌اند. استفاده از یک نشانهٔ هویتی، نشان‌دهندهٔ درک درست و کاربری مناسب از معنای لباس در فرهنگ ایرانی است. نشانه‌های هویت‌ساز از همان ابتدا در فرهنگ ایرانی موردتوجه بوده و نمونه‌ها و شواهد بسیاری در این ارتباط وجود دارند که می‌توان موارد زیر را برشمرد:

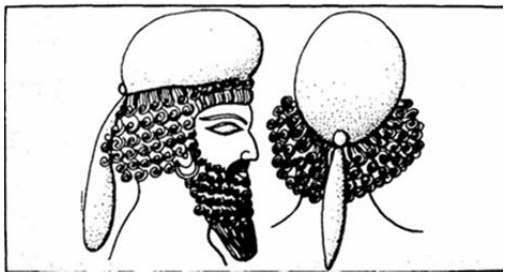
کلاه شخصیت‌های عالی‌رتبهٔ مادی (شاهزادگان و حکما): کلاه نمدی بی‌لبه‌ای با زبانهٔ باریکی در پشت (تیاره) به‌صورت آویزان بر روی شانه‌ها (تصویر ۱۳) (پوربهمن، ۱۳۹۰: ۳۷).

کلاه اشخاص عالی‌مقام مادی: کلاهی یک‌تکه و بلند در قسمت پشت تا روی شانه‌ها به‌صورتی که روی سر و گوش‌ها را می‌پوشاند و در قسمت جلو به زیر چانه بسته می‌شد (تصویر ۱۴) (همان: ۳۸).

کلاه ساکنان سغدیانا (سمرقند امروزی): کلاهی یک‌تکه و بلند تا روی پیشانی و گردن و دارای دو بند باریک در قسمت جلو برای بستن کلاه (تصویر ۱۵) (همان: ۳۹).

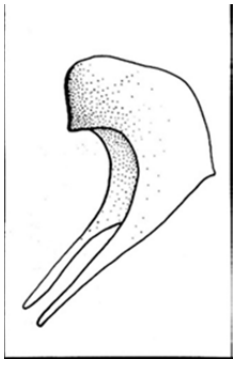
کلاه مخصوص مراسم: کلاه نمدی بی‌لبه و دارای زبانه با دو قطعهٔ جانبی که یا روی گوش‌ها کشیده می‌شد و در قسمت جلو با دو بند باریک گره می‌خورد و یا در قسمت پشت سر توسط دو بند گره می‌خورد (تصویر ۱۶).

کلاه با کارکرد محافظتی: این کلاه در قسمت بالا نوک تیزی داشت و دارای حفاظ ضد باد بود (تصویر ۱۷) (همان: ۴۰).

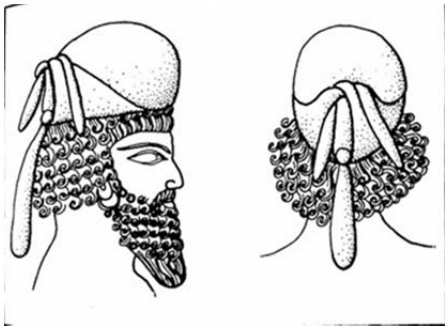


تصویر ۱۳: کلاه شاهزادگان و حکمای مادی (پوربهمن، ۱۳۹۰: ۳۷)

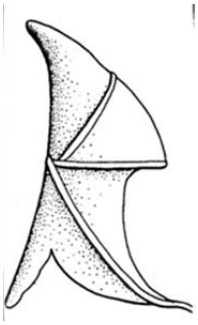
تصویر ۱۴: کلاه ویژهٔ اشخاص عالی‌مقام مادی (همان: ۳۹)



تصویر۱۵: کلاه سغدی (همان: ۴۰)



تصویر ۱۶: کلاه مراسم و آیین‌ها (همان: ۳۸)



تصویر ۱۷: کلاه بلند مادی (همان: ۴۰)

آن‌چه از بررسی آثار مشخص می‌شود این است که پارسیان از خرد و کلان و زن و مرد به زیبایی و برازندگی لباس خویش اهمیت می‌دادند و اعتقاد داشتند که پوشاک به‌جز پوشاندن تن و محافظت آن از گزند سرما و گرما، آدمی را زیباتر و باوقارتر می‌نمایاند و بر شخصیت و احترام پوشنده می‌افزاید (ذکاء، ۱۳۴۳: ۱۱). در عین حال، رنگ لباس پارسیان با جایگاه، رتبه، مقام و موقعیت و رتبهٔ اجتماعی ایشان

مطابقت داشت. در رسوم باستانی ایرانیان، سه طبقهٔ اجتماعی ازطریق رنگ لباس متمایز می‌شدند: جنگجویان با لباس قرمز، موبدان با لباس سفید و روستاییان با لباس آبی (شهبازی، ۱۳۸۳: ۴۵).

دیدگاه و فلسفهٔ پارسیان در ارتباط با لباس علاوه بر توجه به ابعاد کاربردی، بر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی لباس هم تأکید داشت و لباس با برازندگی و وقارش تصویری از شخصیت فرد بود. در همین راستا، هخامنشیان لباس‌هایی انعطاف‌پذیر، فراخ و خوش‌دوخت می‌پوشیدند که درواقع از لباس مادی الهام گرفته شده بود و ترکیبی بسیار زیبا از برازندگی و راحتی را به نمایش می‌گذاشت. هرودوت نیز به این مسئله اشاره دارد که پارسیان در ارتباط با پذیرش آداب و رسوم و هنر بیگانگان تعصب زیادی نداشتند و به همین جهت به‌راحتی لباس‌های مادی را برای پوشش برگزیدند (هرودوت، ۱۳۸۴: ۱۰۳). پیچیدگی الگوی جامهٔ هخامنشی که «کندیز» نامیده می‌شد، زیبایی و ضرورت را درهم ادغام می‌کرد و به تلاش و اهتمام ایشان در نمایش زیبایی در لباس اشاره دارد (تصاویر ۱۸ و ۱۹).

تصویر ۱۸: نجبا و بلندپایگان پارسی (کخ، ۱۳۸۵: ۱۴۰)

تصویر ۱۹: پوشاک پارسی با چین‌های حلقوی (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۱۸۸)

ویل دورانت، پارسیان را در زمرهٔ زیباترین ملت‌های خاور نزدیک در دوران باستان برشمرده و اشاره می‌کند که در اندام و هیبت پارسیان آثار نجابت مشخص بود و غالباً لباس‌هایی مشابه مادیان بر تن می‌کردند و به‌جز دو دست، بازگذاشتن بقیهٔ قسمت‌های اندام را خلاف ادب می‌دانستند و به همین دلیل سرتاپای اندام ایشان با انواع پوشش‌های مختلف طبق نیاز و یا کارکردهای ویژه‌ای که از لباس توقع داشتند پوشانده می‌شد و تنها اختلاف میان لباس زنان با مردان در طراحی شکافی بود که در گریبان لباس بانوان تعبیه شده بود (دورانت، ۱۳۷۲، ج.۱: ۴۱۳).

بدن برهنه و برهنگی در دیدگاه ایرانیان کراهت‌آور و شرم‌آور بود (پوربهمن، ۱۳۹۰: ۵۷). پارسیان هم‌چون دیگر مردمان آن روزگار، جامه‌های بلند و فراخ را می‌پسندیدند. هم زنان و هم مردان از دیده‌شدن پوست و بدنشان شرم داشتند و برخلاف یونانیان، نمایش تن و بدن برهنه را کاری زشت و ناروا می‌دانستند. تمام سعی و تلاش ایشان آن بود که جامهٔ ایشان چنان فراخ و بلند و پرچین باشد تا علاوه‌بر پوشاندن بدن، برجستگی‌های طبیعی اندام نیز در این جامه‌ها نمایان نباشد (انجمن بین‌المللی زنان، ۱۳۵۲: ۲).

محمدجواد مشکور به نقل از استرابون آورده است که اگر قسمتی از بدن ایرانیان از لباس خارج بود، آن را بی‌شرمی می‌دانستند و همواره تمایل به پوشیدن لباس‌هایی داشتند که سراپای ایشان را بپوشاند. بیش‌تر مردم قبایی می‌پوشیدند که دامنش تا نصف ساق پا را فرامی‌گرفت و پارچه‌ای از کتان به دور سر می‌پیچیدند (مشکور، ۱۳۷۸: ۴۹-۴۸). لباس پرچین و بلند هخامنشی که از لباس مادی‌ها اقتباس شده بود ازجمله تدابیر کوروش بوده و در راستای توسعه و اتحاد امپراتوری هخامنشی طراحی شده بود (تصاویر ۱۶ و ۱۷). از دیدگاه کوروش، لباس مادی عیوب اندام را می‌پوشاند و مرد را زیبا و برازنده جلوه می‌داد (گزنفون، ۱۳۹۲: ۲۳۴). در عین حال، کوروش در راستای دستیابی به آرمان‌های شاهنشاهی هخامنشی، به سوارکاران ماهر و متبحری نیاز داشت و از آن‌جایی که لازمهٔ سوارکاری، بر تن داشتن جامه‌ای مناسب

بود، به فکر تغییراتی در نوع پوشاک پارسیان افتاد که شامل یک جامهٔ چین‌دار بی‌آستین و کلاهی نمدی و ترک‌دار بود. از آن‌جایی که قبای بلند ایشان مانع سوارکاری بود و از چالاکی ایشان می‌کاست، جامهٔ مادی جایگزین جامهٔ پارسی شد (ذکاء، ۱۳۴۲: ۱۲-۱۱). دورهٔ هخامنشی یکی از دوره‌های تاریخی محسوب می‌شود که هم به صورت ظاهری و موارد مرتبط با زیباییِ لباس توجه می‌شده و هم ارزش‌های معنوی و کارکردهای لباس موردتوجه بوده‌اند.

یکی از نصایحی که پدر کوروش به او دارد در ارتباط با رسوایی افرادی است که جامه به فریب می‌پوشند و این مطلب در کتاب زندگی‌نامه کوروش بزرگ با این مضمون ذکر شده است:

اگر شُما، با آنکه کشاورزِ خوبی نیستید، آرزو داشته باشید که مردم شُما را در جایگاهِ یک کشاورزِ خوبی بشناسند یا یک و یا هر چیزِ دیگَری که شُما در آن پِزِشک خوب، نوازندهٔ فلوت، و یا هر چیز دیگری‌که شما در آن‌کاردان نباشید، تنها بیندیشید که چه اندازه تَرفَند بایستی که شُما سرهم بیاورید تا وانمودسازی‌هایِ (ظاهرسازی‌هایِ) شُما بتوانند کارگر اُفتند (تأثیر بگذارند)؟ هتا اگر شُما، برایِ اینکه نام‌آور شوید، ناگُزیر از واداشتن (متقاعدکردن) بَرخی از مردم در ستایش از خودتان باشید؛ و یا هتا اگر که شُما ناگُزیر از فراهم‌آوردنِ جامه‌های فَرمَندی (شیکی) برایِ هَرکُدام از پیشه‌هایِ انگاریِ (فرضی) خودتان باشید، به‌زودی مردم پی خواهند بُرد که شُما نیرنگ‌بازی می‌کنید، و در زمانی کوتاه پس از آن، هنگامی که شُما در هال انجام نمایشِ هُنرها و زبردستی‌های خودتان هستید، آن‌ها شُما را لو خواهند داد و در جایگاهِ یک آدم دَغلکار، گُناهکار خواهند شناخت و خواهند ایراخت (محکوم خواهند کَرد) (سنفون، بی‌تا: ۱۵۷).

این سند به عملکرد و اعتبار لباس اشاره کرده و از عاقبت افرادی که از لباس بهره‌برداری می‌کنند و به‌نوعی لباس برای ایشان حکم ابزاری برای تظاهر است نیز پرده‌برداری می‌کند. کوروش همواره در سفارش‌هایش به نیروهای زیردست خویش، به ارزش‌های انسانی که فراتر از نوع پوشش است اشاره می‌کرد: «با بِه تَن کردن این جوشن و در دَست داشتنِ جَنگ ابزار چگونه هرکسی از ما می‌تواند بر دیگری برتری به دست آورد، به‌جز از راه دلاوریش» (گزنفون، ۱۳۹۲: ۱۸۵).

کوروش اعتقاد داشت که اگر نقطه‌ضعف و نازیبایی در اندام و چهرهٔ کسی باشد، جامه به‌خوبی می‌تواند به پوشاندن این کاستی کمک کند و پوشندهٔ جامه را بسیار بالابُلند و خوش‌چهره جلوه دهد. به همین دلیل، جامهٔ مادی را به‌دلیل داشتن این شاخصه‌ها برای پوشش خود و زیردستانش برگزید. او معتقد بود که رنگ و روی آدمی باید بهتر از نمای خدادادی او باشد (سنفون، بی‌تا: ۵۷۹). به این معنا که صورت خدادادی انسان برای حضور اجتماعی او کفایت نمی‌کند و لذا باید تمهیداتی اندیشیده شود تا مورد تأیید قوانین حاکم بر جامعه باشد و یکی از مهم‌ترین موارد در این ارتباط، پوشش و لباس است چون نازیبایی‌های اندام آدمی را می‌پوشاند. نکتهٔ دیگر به زیبایی‌دوستی انسان اشاره دارد که مسلماً انسان همواره در تدارک آن است. لباس، ملزومات وابسته به آن و حتی انواع و اقسام مواد و وسایل زیباسازی به همین موضوع اشاره دارند.

فلسفهٔ پوشاک پارسی نه‌تنها ویژگی کاربردی‌بودن را شامل می‌شد، بلکه شامل نقش زیباشناختی نیز می‌شده است. در دوران باستان، پوشاک، نمایشگر شخصیت و شکوه صاحب آن بوده‌است. هم‌چنین پنداشته می‌شود که رنگ ارغوانی، دارای ارزشی ویژه بوده و در پوشاک سلطنتی یا سطح بالا، به کار برده می‌شده است. شاهان از طیفی از این رنگ، در پوشاک خود بهره می‌بردند، در حالی که طلا نیز به عنوان زینت، در آن به کار می‌رفت.

پژوهش‌ها نشان می‌دهند که زنان ایران‌زمین از زمان مادها که نخستین ساکنان این دیار بودند یعنی قبل از بعثت زرتشت و بعد از آن، با پوششی عفیفانه در اجتماع حضور می‌یافتند (تصاویر ۲۰ -۲۳). در ارتباط با استنادات مرتبط با جایگاه فرهنگی پوشش در میان زنان نجیب ایران‌زمین، می‌توان به امتناع ملکه «وشی» از حضور بدون پوشش در مهمانی فراهم‌آمده توسط خشایارشا اشاره کرد که به خاطر این سرپیچی، عنوان «ملکهٔ ایران» را از دست داد. این سنت در دوره‌های اشکانی و ساسانی هم تداوم داشته‌است. تجلیّات پوشش در میان زنان ایران چنان چشم‌گیر است که برخی اندیشمندان، ایران را منبع اصلی ترویج حجاب در جهان معرفی کرده‌اند.

تصویر ۲۰: مُهر، یکی از زنان متشخص هخامنشی
(کخ، ۱۳۸۵: ۲۸۰)

تصویر ۲۱: بانویی در لباس هخامنشی ایرانی (همان: ۲۸۰)

تصویر ۲۲: بانوان بلندمرتبه و همراهان، زین فرش
مکشوف از پازیریک (شهبازی، ۱۳۸۳: ۶۳)

تصویر ۲۳: بانوی بلندمرتبهٔ هخامنشی در مراسم مذهبی
(گیرشمن، ۱۳۷۱: ۳۴۸؛ کخ، ۱۳۸۵: ۲۷۴)

تحولات سیاسی و فرهنگی عصر سلوکی تغییرات بنیادینی در پوشش ایرانیان به وجود نیاورد بلکه سبب گسترش سبک‌های پوشش ایرانی شد و سبکی که از این مواجههٔ فرهنگی شکل گرفت بر پوشاک یونانیان هم تأثیر گذاشت (بهرامی، ۱۳۸۵: ۳۰-۳۱).

لباس‌های پارتی با توجه به دیدگاه ملی‌گرایانهٔ ایشان و بازگشت به تمدن و هنر ناب ایرانی با لباس‌های سلوکی تفاوت داشتند. برخی از پادشاهان پارتی با وجود علاقهٔ زیاد به فرهنگ و تمدن یونانی، به بازگشت به فرهنگ ملی خویش اهمیت بیش‌تری می‌دادند. در تندیس‌های باقی‌ماندهٔ اشکانی، لباس‌ها به ابهت و شکوه و وقار ایرانی اشاره دارند (تصاویر ۲۴-۲۶).

در مقایسه با دوره‌های قبل، زنان در دورهٔ پارتی، توجه بیش‌تری به لباس خویش داشتند و به‌طور کامل از الگوهای پیشین پیروی نمی‌کردند، بلکه لباس‌های ایشان ترکیبی از لباس پارسی، هخامنشی و یونانی بود. یکی از نکات مهم دربارهٔ ایشان، توجه به زیبایی و پیراستگی و استفاده از پیراهن‌های دراپه‌دار و بلندی است که معمولاً یک چادر هم روی کل اندام ایشان را می‌پوشاند (تصاویر۲۷-۲۹). تمایز نسبتاً آشکاری بین لباس مردان و زنان این دوره قابل مشاهده است (غیبی، ۱۳۸۵: ۱۸۹). کلمهٔ «چادر» که ریشه در زبان سانسکریت دارد، سرپوشی بوده که ایرانیان از دیرباز از آن استفاده می‌کردند و قبل از اسلام هم شواهدی بر این مبنا موجود است (پوربهمن، ۱۳۹۰: ۱۵۰).

دورهٔ ساسانی به‌گونه‌ای تداوم هنر دورهٔ پارتی است و لباس‌های دورهٔ ساسانی تا حدودی از فرم‌های دورهٔ پارتی پیروی می‌کنند. اگرچه پوشش گشاد هخامنشی در دورهٔ ساسانی مورداستفاده قرار نمی‌گرفت، با توجه به استنادها و نقش‌برجسته‌های باقی‌مانده، نوع لباس نیز گاهی در تداوم الگوهای پیش از ساسانی و ادامهٔ همان بالاپوش یا کندیز هخامنشی بود. به نظر می‌رسد که این نوع پوشش مبتنی‌بر سنت دینی بوده چون این گونه از پوشش بر تن شخصیت‌های مینوی موجود در نگاره‌ها مشاهده می‌شود (لوکونین، ۱۳۵۰: ۳۰۷) و حتی نشان‌های روی کلاه ایشان نیز واجد جنبه‌های دینی و یا سیاسی آن‌ها بوده‌است (بهرامی، ۱۳۸۵: ۳۲).

تصویر ۲۴: سناتروک، پادشاه اشکانی
(گیرشمن، ۱۳۷۰: ۹۴)

تصویر ۲۵: جزئیات جامه بر پیکر شاهانه
(فریه، ۱۳۷۴: ۵۶)

تصویر ۲۶: اوتهال پادشاه اشکانی، سدهٔ دوم میلادی (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۸۹)

تصویر ۲۷: تصویری از اوبال در تن‌پوش آراستهٔ اشکانی (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۹۵)

تصویر ۲۸: نیم‌تنهٔ آراستهٔ بانوی اشکانی، سده‌های دوم و چهارم میلادی (همان: ۸۲)

تصویر ۲۹: دختر سناتروک شاهزاده وشفری، سدهٔ دوم میلادی (همان: ۹۳)

ایشان خود را نمایندهٔ اهورامزدا می‌دانستند و ماهیتی ربانی برای مقام پادشاهی قائل بودند. دارندهٔ این مقام و منزلت، دارندهٔ فره ایزدی شمرده می‌شد و برای آن نمادها و نشانه‌های بسیاری قائل بودند و آن را ترویج و اشاعه می‌دادند. سیمرغ یکی از نمادهای مهم در دورهٔ ساسانی بود که فقط بر پوشش پادشاهان مشاهده می‌شد و در این جایگاه از اعتبار ویژه‌ای برخوردار بود (تصاویر ۳۰ و ۳۱). براساس مفاهیم نشأت‌گرفته از اوستا، مخلوقات و موجودات دیگری نیز این وابستگی را به مفاهیم اهورایی داشتند و به همراه حلقه‌ها و نوارهای مواج بر جامه، تاج و کلاه پادشاه تجسم می‌یافتند (فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۳).

تصویر ۳۰: پادشاه ساسانی در صحنهٔ شکار طاق بستان (فریه، ۱۳۷۴: ۷۸)

تصویر ۳۱: نقش سیمرغ در لباس پادشاه، بخشی از اثر پیشین
(گلاک و گلاک، ۱۳۵۶: ۲۱۷)

۵. شاکلهٔ ظاهری و معنای لباس در دین زرتشت

زرتشت با توجه به شناخت خویش از نظام خلقت، اساس نظام فکری خود را بر بنیاد خیر و شر قرار داد و از مشخصات اصلی و متمایز دین زرتشت، اعتقاد به یک ثنویت جهانی است، به این معنا که همواره خدایی نیک و شیطانی بدسیرت با یکدیگر در حال مبارزه و نبردند. این دو قدرت از ابتدای پیدایش جهان وجود داشته و تا پایان جهان نیز به کار محدودکردن یکدیگر مشغولند (هیوم، ۱۳۸۶: ۳۲۲).

بالاترین فضیلت در دیانت زرتشتی، طهارت و پاکیزگی است و پیروان این دین معتقدند که قواعد مرتبط با طهارت و پاکیزگی در برنامه‌های دینی زرتشت از کامل‌ترین و قدیمی‌ترین قواعد دینی در راستای بهداشت و محافظت از سلامت است، و عبارتی که به بهترین وجه این اصول اخلاقی را نشان می‌دهد «پندار نیک، گفتار نیک و رفتار نیک» است که این اصول اخلاقی نیز بر پایهٔ دین استوار است (همان: ۳۲۸).

نکتهٔ قابل تأمل این‌که در زمان بعثت زرتشت، که مقارن با دورهٔ مادها بود، مردم دارای لباس‌هایی متناسب و زیبا، و حتی زنان دارای پوشش کاملی بودند که در مبحث تاریخی به آن‌ها اشاره شد. سندی تاریخی به حفظ حجاب میان زنان نجیب اشاره می‌کند: امتناع ملکه «وشی» همسر خشایارشا، که از دستور او به منظور حضور در مجلس بزم و به رخ کشیدن زیبایی خویش ممانعت کرد و به همین جهت عنوان ملکهٔ ایران را از دست داد. به این ماجرا در عهد عتیق نیز اشاره شده‌است: «امر فرمود "وشی" ملکه را با تاج ملوکانه به حضور پادشاه بیاورند تا زیبایی او را به خلایق و سروران نشان دهد، زیرا که نیکومنظر بود، اما وشی نخواست» (عهد عتیق، کتاب استر، باب ۱: آیهٔ ۱۰).

با توجه به شرایط و نوع پوشش آن زمان، هیچ قاعده و یا کیفیت و شرایط خاصی برای پوشش عمومی مطرح نشده و هیچ استناد فقهی‌ای که رسماً به احکام مرتبط با پوشش اشاره کرده باشد، موجود نیست. به نظر می‌رسد که در جامعهٔ آن روز، کمبودی در این زمینه وجود نداشت و فقط تأکید بر پاکی و پاکیزگی بوده‌است. البته به پوشیدن لباس‌های مخصوص در مراسم مذهبی و یا پوشاندن سر در هنگام انجام مراسم عبادی و یا نیایش توصیه شده و توصیه‌هایی کلی در ارتباط با پوشش زنان به این مضمون در خرده اوستا وجود دارد: «نامی زت واجیم، همگی سر واپوشیم و همگی نماز و کریم بدادار هورمزد» (پورداوود، ۱۳۱۰، یشت‌ها، آفرینگان دهمان: بند ۱).

در ارتباط با ویژگی‌های جامه‌ها در دینکرد نیز اشاراتی به این مضمون شده است:

جامه‌هایی که واجب هستند آن‌هایی هستند که (مطابق آیین دین) پوشیده می‌شوند و این‌ها هستند، شبی (=پیراهن) که (تنها) یک لای آن با بدن تماس دارد و کستی که بالای همین شبی بسته شود. در صورت امکان برهنه نبودن و گشاد (=بدون کستی و شبی) نرفتن و شرمگاه را نهفتن و سرما و گرما را (از تن) بازداشتن و غیره. پیرایه را آن‌چنان‌که مطابق آئین است می‌توان در موقع کار و پیشه: برداشت یا داشت. تن را بی‌دلیل زخم نکردن (=مجروح نکردن) و با (پوشیدن) جامهٔ غیرمعمول خود را ناشناخته نکردن، به آن (=تن) با کار و دیگر چیزها چندان آسیب نرساندن. (آن را) پاک و چابک نگاه دارند و به کارهای خوب وادارند (فرخزادان، ۱۳۸۶: ۵۶، ۵۸).

تنها پوشش‌هایی که تقریباً در تمامی منابع و متون دین زرتشتی به آن‌ها توصیه شده، «سِدرَه و کُشتی» هستند:

۱) سِدرَه

این پیراهن گشاد آستین‌کوتاه که تا زانو می‌رسد بدون یقه است، و در قسمت وسط جلو چاکی دارد (تصویر ۳۲) که در انتهای چاک کیسهٔ کوچکی به نام کرفه دوخته می‌شود (مشکور، ۱۳۷۷: ۱۰۸). به عقیدهٔ زرتشتیان مؤمن، این کیسه گنجینهٔ گفتار نیک، پندار نیک و کردار نیک است و پوشندهٔ آن باید بکوشد که وجودش را با این سه صفت بیاراید (پورداوود، ۱۳۱۰: ۶۲). سدره باید در تماس با بدن باشد و روی لباس‌های دیگر پوشیده نشود و قد آن نیز به اندازه‌ای باشد که در هنگام کار و فعالیت ایجاد مزاحمت نکند (همان: ۶۵). رنگ سفید سدره اشاره به سپیدی و بی‌آلایشی روح و قلب زرتشتی دارد که از هرگونه صفات رذیله و ناپسند دور است. پوشیدن سدره و بستن کُشتی، نشانهٔ خداپرستی زرتشتیان محسوب می‌شود و پوشیدن آن بر هر زرتشتی که به سن بلوغ می‌رسد، واجب است (آذرگشسب، ۱۳۷۲: ۱۶۱).

۲) کُشتی

کُستی یا کُستیک کلمه‌ای پهلوی به‌معنی طرف و کنار است. معمولاً، این کلمه را کُشتی می‌گویند که در زبان فارسی هم باقی مانده‌است. «کُشتی» (Koshti) که در اوستا، تحت عنوان «اِئیویاانگَهنَ» (Aoiyang Han) به آن اشاره شده، هم به‌معنی مطلق کمربند است، و هم

به‌معنی بند مخصوصی که کُستی یا کُشتی باشد، همان که در فارسی به معنی کمربند بوده و با این کلمهٔ اوستایی یکی است (پورداوود، ۱۳۰۸، ج.۱: ۳۴۷).

بستن کُشتی، به‌معنای بندگی اهورامزداست و زرتشتیان موظفند که آن را همواره و در هر حال بر کمر داشته باشند. روایات و کتاب‌های دینی مزدیسنا این رسم و به‌ویژه کُشتی‌بستن را از زرتشت هم کهن‌تر دانسته و آن را به جمشید پیشدادی نسبت می‌دهند و معتقدند که آیین کُشتی‌بستن توسط جمشید مرسوم شده و بنابر این دیدگاه، پیش از ظهور زرتشت هم در بین آریاییان رسم بر این بوده که در سن پانزده‌سالگی که نشانهٔ آغاز جوانی است کشتی به کمر می‌بستند. در هنگام بستن کُشتی، چهار گره بر آن می‌زنند که برخی از صاحب‌نظران آن را نمودار چهار عنصر آتش، آب، باد و خاک می‌دانند به این نشان که هستیِ تمام چیزها از به‌هم پیوستن این چهار عنصر شکل می‌گیرد (آذرگشسب، ۱۳۷۲: ۱۶۳؛ مشکور، ۱۳۷۷: ۱۰۹ و نک. پورداوود، ۱۳۱۰: ۶۸-۶۶).

ابوریحان بیرونی پیدایش این رسم را به فریدون نسبت می‌دهد به این شرح که در پاسداشت جشن مهرگان بزرگ که فریدون بر ضحاک غلبه یافت، فریدون فرمان داد تا کُشتی به کمر ببندند و برای سپاسگزاری از خداوند زمزمه کنند، چون مزدیسنا ایشان را پس از هزار سال ترس و وحشت دوباره حاکمان زمین کرد و بر ضحاک پیروز شدند (بیرونی، ۱۳۸۶: ۳۳۹).

در گذشته، سن انجام مراسم کُشتی‌پوشی پانزده‌سالگی بود و استنادهایی هم مبیّن این ادعاست که علت بستن کُشتی در این سن، ارتباط مستقیمی با سن قوّت‌گرفتن مرد و بلوغش داشته، چنان‌چه در یشت‌ها آمده است: «در ده شب اولی، ای اسپنتمان زرتشت تشتر رایومند فرهمند ترکیب جسمانی پذیرد به شکل یک مرد پانزده‌ساله درخشان با چشم‌های روشن بلند بالا (و) بسیار نیرومند (و) توانا و چُست در فروغ پرواز کند» (پورداوود، ۱۳۰۸، ج.۱: ۳۴۵ و ۳۴۷). امروزه این مراسم در سن هفت‌سالگی به انجام می‌رسد (همان). برای قرارگرفتن در جرگهٔ زرتشتیان، باید علاوه‌بر بستن کُشتی، تا آخر عمر نیز از آن محافظت و نگهداری کنند (شهرستانی، ۱۳۶۱: ۳۹۳). کُشتی‌بندی عبارت است از روز جشنی که موبدان با سرود اوستا با آداب و تشریفات مخصوصی، بند مذکور را به دور کمر بچه بندند و هر زرتشتی ناگزیر از داشتن آن است (تصویر ۳۳).

کشتی در بندهش به‌عنوان سرآمد و بزرگ رخت‌ها و پوشیدنی‌ها شمرده می‌شود، و یگانه نشانهٔ خارجی دین زرتشت است. از آن جهت که لباس به‌دلیل قابلیت ویژهٔ موجود در آن از دین و آیین و هویت افراد هم سخن می‌گوید و اولین نکتهٔ بارز در شناخت هویت افراد محسوب می‌شود. معمولاً در طول شبانه‌روز، چندین بار کشتی را نو می‌کنند، یعنی رشته را گشوده و خدای را یاد کرده و به اهریمن نفرین می‌کنند و دوباره آن را می‌بندند. کشتی زرتشتیان از لحاظ ساختار به زنّار یا میان‌بند روحانیون مسیحی بسیار نزدیک است (پورداوود، ۱۳۱۰: ۷۰-۷۵؛ گیمن، ۱۳۸۱: ۱۶۰).

زرتشتیان با پوشیدن این لباس از کودکی با درک مفاهیم مرتبط با هر بخش از پوشاک، همواره بر عملکرد خود نظارت دارند و همان شعار پندار نیک، کردار نیک و گفتار نیک را در برنامه‌ریزی امور زندگی خویش پیش می‌گیرند و سرلوحهٔ امور خویش قرار می‌دهند. این جریان با گذشت قرون بسیار هنوز هم توسط زرتشتیان به انجام می‌رسد.

تصویر ۳۲: لباس‌های آیینی زرتشتیان (URL2)

تصویر ۳۳: مراسم آیینی سدره‌پوشی (URL3)

۶. نتیجه‌گیری

پوشاک ایرانی با تمام ویژگی‌های موجود به‌تنهایی حامل فرهنگی غنی است. میراث تاریخی لباس ایرانی به ریشه‌های فرهنگی و هویتی اشاره دارد و نمایانگر سبک زندگی، تفکر و اندیشه، آداب و رسوم و آیین‌هایی است که با بیانی نمادین و همراهی با جلوه‌های خاص زیبایی‌شناسی از ارزش‌ها، هنجارها، باورها و اعتقادات ایرانیان که بنیان فرهنگ جامعه هستند، سخن می‌گویند و به‌عنوان میراثی ماندگار با ماهیتی فراتر از پوشش، از وقار و زیبابودن، پاکیزه‌بودن، اندیشه‌ورزی، انعطاف‌پذیری و تعالی سخن می‌گوید و در عین حال، روایتگر اعتقاداتی است که در عمق پوشش ایرانی حیات دارند. بررسی پوشش ایران باستان حکایت از صلابت، فرهیختگی، درایت، توجه به فرهنگ قومی و منطقه‌ای، نظیف و عفیف‌بودن و توجه به زیبایی دارد و حامل فرهنگی عمیق و ریشه‌دار، با آمیزه‌ای از دین و تاریخ و نمایانگر رفتار، آداب و آیین‌ها و در مجموع فرهنگ و هویت ایرانی است. لباس ایرانی حامل نمادهای بسیاری است، نشانه‌هایی که بیانگر ارتباط میان انسان و محیط زندگی او هستند.

از آن‌جا که لباس به‌عنوان یک متن هنری مطرح است، لذا ارزش‌گذاری و فهم آن از طریق شناخت سیر تحولات تاریخی، دیدگاه‌های هنری و کارکرد مفاهیم هنری قابل درک است. لباس در فرهنگ ایرانیان، نمایش تعالی‌خواهی است و نمونه‌های طرح‌شده در این مقاله، نشان‌دهندهٔ پایبندی به ارزش‌های انسانی و متعالی ایرانیان است. در اوستا و متون مربوط به ایران باستان به بهانه‌های مختلف از لباس سخن به میان آمده‌است. متون تاریخی مربوط به ادوار باستانی و دوره‌های بعد، ایرانیان را ملتی خوش‌پوش و برازنده توصیف کرده‌اند. ایرانیان در پوشاک خود به ویژگی‌های فرهنگی و اعتقادات خود پایبند بوده و سنگ‌نگاره‌ها و پیکره‌های پوشیده با لباس برجامانده از ادوار تاریخی گذشته، روایتگر این داستان است و برای آگاهی از داستان پوشش و لباس مردمان این سرزمین، باید از مسیر تاریخ گذر کرد.

میراث تاریخ پوشاک ایران، وامدار تفکرات، ارزش‌ها و اندیشه‌هایی است که زندگانی و آداب و رسوم را شکل داده‌اند، ارزش‌های مادی بیانگر نوع الیاف، طرح، نقش، رنگ و مدل لباس است و ارزش‌های معنوی به وقار، جایگاه اجتماعی، نجابت، پاکدامنی و ارزش‌های دینی اشاره دارند. بطن فرهنگی پوشاک، هردو جنبهٔ ماهیت مادی و معنوی پوشش را شامل می‌شود که حرکت به سمت تعالی، اتصال با طبیعت، حیا و شرم، منزلت اجتماعی و تعامل در آن دیده می‌شود و تمامی شواهد ذکرشده در این مقاله بر این ادعا صحه می‌گذارند.

منابع

کتاب مقدس، عهد عتیق.

آذرگشسب، اردشیر. (۱۳۷۲). مراسم و آداب زرتشتیان. چاپ سوم. تهران: انتشارات فروهر.

انجمن بین‌المللی زنان. (۱۳۵۲). نگار زن، تاریخ مصور لباس زن در ایران. با مقدمهٔ یحیی ذکاء. تهران: انجمن بین‌المللی زنان ایران.

باقری داهویی، فاطمه. (۱۳۹۹) نسبت میان پوشاک زنان ایلامی و طبقه‌بندی اجتماعی براساس آثار هنری (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). موسسه آموزش عالی کمال الملک، نوشهر، مازندران، ایران.

بهرامی، عسگر. (۱۳۸۵). دایرةالمعارف بزرگ اسلامی (پوشاک) (ج. ۱۴). زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

بویس، مری. (۱۳۷۷). چکیدهٔ تاریخ کیش زرتشت. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده. تهران: صفی‌علیشاه (نشر اثر اصلی ۱۹۸۹).

بیرونی، ابوریحان. (۱۳۸۶). آثارالباقیه. ترجمهٔ اکبر داناسرشت. تهران: امیرکبیر.

پوربهمن، فریدون. (۱۳۹۰). پوشاک در ایران باستان. ترجمهٔ هاجر ضیاء سیگارودی. تهران: امیرکبیر.

پورداوود، ابراهیم. (۱۳۰۸). یشت‌ها (ج.۱). به کوشش بهرام فره‌وشی. چاپ سوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران (انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی و ایران لیگ).

-----. (۱۳۱۰). خرده اوستا. بمبئی: انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی و انجمن ایران لیگ بمبئی.

چیت‌ساز، محمدرضا. (۱۳۹۱). تاریخ پوشاک ایرانیان. تهران: انتشارات سمت.

حاج علی عسگری، مونا. (۱۴۰۰). آرایه‌های پوشاک هخامنشی با تکیه بر یافته‌های باستان‌شناسی و شواهد مادی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران. ایران.
خیام نیشابوری، عمر. (۱۳۵۷). نوروزنامه. به کوشش علی حصوری. تهران: انتشارات طهوری.
دورانت، ویل. (۱۳۷۲). تاریخ تمدن (مشرق‌زمین گاهواره تمدن) (ج.۱). ترجمهٔ احمد آرام، ع. پاشائی، و امیرحسین آریانپور. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۳۵).
ذکاء، یحیی. (۱۳۴۲). جامه‌های پارسیان در دوره‌ی هخامنشیان. مجله هنر و مردم، ۲(۱۵)، ۶-۱۳.
-----. (۱۳۴۳). جامه‌های پارسیان در دوره‌ی هخامنشیان، مجله هنر و مردم، ۲(۱۸)، ۹-۱۶.
رئیس السادات، تهمینه و دادبخش، مسعود. (۱۳۹۸). بررسی مراسم و آداب سوگواری زرتشتیان در ایران باستان. معرفت ادیان، ۱۰ (۴)، ۷۱-۹۰.
سنفون. (بی‌تا). زندگی‌نامه کوروش بزرگ. ترجمهٔ خشایار رخسانی. بی‌جا: انجمن پژوهشی ایرانشهر.
شهبازی، ع. شاپور. (۱۳۸۳). پوشاک در ایران زمین، از سری مقالات دانشنامه ایرانیکا. زیرنظر احسان یارشاطر. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: امیرکبیر (نشر اثر اصلی ۱۹۹۲).
شهرستانی، محمدبن عبدالکریم. (۱۳۶۱). توضیح الملل (الملل و النحل) (ج. ۱). ترجمهٔ مصطفی بن خالقداد هاشمی. مصحح محمدرضا جلالی نائینی. چاپ سوم. تهران: انتشارات اقبال.
ضیاپور، جلیل. (۱۳۴۳). پوشاک باستانی ایرانیان از کهن‌ترین زمان تا پایان شاهنشاهی ساسانیان. تهران: انتشارات هنرهای زیبای کشور.
-----. (۱۳۴۷). پوشاک زنان ایران. از کهن‌ترین زمان تا آغاز شاهنشاهی پهلوی. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.
-----. (بی‌تا). پوشاک هخامنشی‌ها و مادی‌ها در تخت جمشید. تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر.
غیبی، مهرآسا. (۱۳۸۵). هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. تهران: هیرمند.
فرخزادان، آذر فرنبغ. (۱۳۸۶). دینکرد پنجم. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: معین.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). شاهنامهٔ فردوسی. تصحیح ژول مل. چاپ چهارم. تهران: انتشارات سخن.
فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). هنرهای ایران. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: فرزان (نشر اثر اصلی ۱۹۸۹).
کخ، هاید ماری. (۱۳۸۵). از زبان داریوش. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: نشر کارنگ (نشر اثر اصلی ۱۹۹۲).
گدار، آندره. (۱۳۷۷). هنر ایران. ترجمهٔ بهروز حبیبی. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۵).
گزنفون. (۱۳۸۸). زندگی کوروش. ترجمهٔ ابوالحسن تهامی. تهران: موسسه انتشارت نگاه.
-----. (۱۳۹۲). کوروش‌نامه. ترجمهٔ رضا مشایخی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
گلاک، جی.، و گلاک، سومی هیراموتو. (۱۳۵۵). سیری در صنایع‌دستی ایران. تهران: انتشارات بانک ملی.
گیرشمن، رمان. (۱۳۷۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۲).
-----. (۱۳۷۱). هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی. ترجمهٔ عیسی بهنام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۳).
گیمن، دوشن. (۱۳۸۵). دین ایران باستان. ترجمهٔ رؤیا منجم. تهران: علم (نشر اثر اصلی ۱۹۶۲).
لوکونین، ولادیمیر گریگورویچ. (۱۳۵۰). تمدن ایران ساسانی. ترجمهٔ عنایت‌الله رضا. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب (نشر اثر اصلی ۱۹۶۹).
مجیدزاده، یوسف. (۱۳۷۰). تاریخ و تمدن عیلام. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
مشکور، محمدجواد. (۱۳۷۷). خلاصهٔ ادیان در تاریخ دین‌های بزرگ. چاپ ششم. تهران: انتشارات شرق.
-----. (۱۳۷۸). نامهٔ باستان. به اهتمام سعید میرمحمدصادق و نادره جلالی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ملک‌زاده (بیانی)، ملکه. (۱۳۶۳). تاریخ مهر در ایران. چاپ دوم. تهران: انتشارات یزدان.

هرودوت. (۱۳۸۴). تاریخ هرودوت (ج. ۱). ترجمهٔ هادی هدایتی. چاپ دوم. تهران: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
هیوم، رابرت. ا. (۱۳۸۶). ادیان زندهٔ جهان. ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی. چاپ چهارم. تهران: نشر علم (نشر اثر اصلی ۱۹۲۹).
Welch, S. C. (1996). *Persian Painting*. New York: George Braziller.

منابع اینترنتی

URL1: https://itto.org/iran/attraction/anubanini-rock-relief-sarpol-zahab
URL2: https://www.zarathustra-verein.de
URL3: https://zoroastrian.de

References

Bible, Old Testament.
Azargoshsab, A. (1993). Ceremonies and customs of Zoroastrians. Third edition. Tehran: Faravahr Publications.[In Persian]
BagheriDahoui, F. (2020) The relationship between Elamite women's clothing and social classification based on works of art, Master's degree, Kamal Al-Mulk Institute of Higher Education.[In Persian]
Bahrami, A. (2006). Big Islamic Encyclopaedia (Clothes) (Vol. 14) Under the supervision of KazemMousaviBojnourdi, Tehran: Center for Islamic Encyclopaedia.[In Persian]
Birouni, A. (2007). Asar-al-baghie. Translated by Akbar Dana Seresht. Tehran: Amir Kabir.[In Persian]
Boyce, M. (1998). Summary of the history of Zoroastrian cult. Translated by HomayounSanatizadeh. Tehran: Safi Alishah[In Persian].
Cenefon. (without date). Biography of Cyrus the Great. Translated by KhashayarRokhsani. no place: Iranshahr Research Association.[In Persian]
Chitsaz, M. R. (2012) History of Iranian Clothing, Tehran, Samt Publications.[In Persian]
Durant, W. (1993). The History of Civilization (Eastern Land of Civilization) (Vol. 1) Translated by Ahmad Aram, A. Pashai, and AmirhosseinArianpour. Tehran: Scientific and Cultural Publications.[In Persian]
Farrokhzadan, A. (2007). The fifth Dinkard. Translated by JaleAmoozgar and Ahmad Tafazoli. Tehran: Moein.[In Persian]
Ferdowsi, Abulqasem. (1994). Ferdowsi's Shahnameh Joule Mel correction. fourth edition. Tehran: Sokhan Publications.[In Persian]
Ferrier. R. W. (1995). The Arts of Persia. Translated by Parviz Marzban. Tehran: Farzan.[In Persian]
Gheibi, M. (2006). Eight thousand years of Iranian clothing history. Tehran: Hirmand.[In Persian]
Girshman, R. (1991). Iranian art during the Parthian and Sasanian eras. Translated by Bahram Farah vashi. Tehran: Scientific and Cultural Publications.[In Persian]
-----. (1992). Iranian art during the Median and Achaemenid periods. Translated by Isa Behnam. Tehran: Scientific and Cultural Publications.[In Persian]
Glock, J., Glock, SumiHiramuto. (1976). Research in Handicrafts of Iran, Tehran: National Bank Publications.[In Persian]
Godard, A. (1998). Iranian art. Translated by Behrouz Habibi. Tehran: Shahid Beheshti University Press.[In Persian]
Guillemin Jacques Duchesne(2006). Religion of ancient Iran. Translated by RoyaMonajem. Tehran: Elm.[In Persian]

Haj Ali Asgari, M. (2021) Achaemenid clothing decorations based on archaeological findings and material evidence. Master's thesis. University of Tehran.[In Persian]

Herodotus. (2005). History of Herodotus (v. 1). Translated by Hadi Hedayati. second edition. Tehran: University of Tehran Printing and Publishing Institute.[In Persian]

Hume, R. A. (2007). Living religions of the world. Translated by Abdul Rahim Gavahi. fourth edition. Tehran: Elm.[In Persian]

International Women's Association. (1973). Negar Zan, illustrated history of women's clothing in Iran. With an introduction by YahyaZoka. Tehran: International Women's Association of Iran.

Khayyam Nishabouri, O. (1978). Nowrooz Name. By the efforts of Ali Hasuri. Tehran: Tahori Publications.[In Persian]

Kokh, H. (2006). From the language of Darius. Translated by Parviz Rajabi. Tehran: Karang Publishing House.[In Persian]

Lukonin, V. G. (1971). Sassanid Iranian civilization. Translated by Enayat-Ollah Reza. Tehran: Book translation and publishing company.[In Persian]

Majidzadeh, Y. (1991). History and civilization of Elam. Tehran: Academic Publishing Center.[In Persian]

Malekzadeh(Bayani), M. (1984). Seal date in Iran. second edition. Tehran: Yazdan Publications.[In Persian]

Mashkour, M. J. (1998). Summary of religions in the history of major religions. 6th edition. Tehran: Shargh Publications.[In Persian]

-----. (1999). Name-Bastan. by effort Saeed Mirmohammadsadegh and Nadera Jalali. Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies.[In Persian]

Pour Bahman, F. (2011). Clothing in ancient Iran. Translated by Hajar Zia Sigaroudi. Tehran: Amir Kabir.[In Persian]

Poor Dawood, I. (1929). Yashtha (v. 1). By the efforts of BahramFarhvashi. Third edition. Tehran: University of Tehran Press (published by Iranian Zoroastrian Association of Bombay and Iran League.[In Persian]

-----. (1931) A fragment of Avesta. BombEy: Publications of the Iranian Zoroastrians Association of Bombey and the Iran League. [In Persian]

Raees Al-Sadat, T. & Dadbakhsh, M. (2018) Studying Zoroastrian Mourning Ceremonies and Customs in Ancient Iran, MarefatAdyan,10th year, number 4 (consecutive 40).[In Persian]

Shahbazi, A. Sh. (2004). Clothing in Iran's land, from the series of articles in IranicaEncyclopaedia. Under the supervision of EhsanYarshater. Translation of Peyman Mateen. Tehran: Amir kabir.[In Persian]

Shahrestani, M. (1982). Explanation of the world (Al MelalvaAlnehal) (v. 1). Translated by Mustafa bin Khaleq dad Hashemi. Edited by Mohammad Reza Jalali Naini. Third edition. Tehran: Iqbal Publishing House.[In Persian]

Welch, S. C. (1996). Persian Painting. New York: George Braziller

Xenephon. (2009). The life of Cyrus. Translated by Abolhassan Tahami. Tehran: Negah publishing house.[In Persian]

Zia pour, J. (1964) Ancient Iranian clothing from the earliest times to the end of the Sasanian Empire, Tehran: Iran's Fine Arts Publications.[In Persian]

-----. (1968) Iranian women's clothing. From the earliest times to the beginning of the Pahlavi dynasty, Tehran: Publications of the Ministry of Culture and Arts.[In Persian]

-----. (without date) Achaemenid and Madi clothing in Persepolis, Tehran: Publications of the Ministry of Culture and Arts.[In Persian]

Zoka, Y. (1963). Persian clothes in the Achaemenid period. Journal of Art and People, 2 (15), 6-13.[In Persian]

-----. (2012). Koroush-Name .Translated by Reza Mashayikhi. Tehran: Scientific and Cultural Publications.[In Persian]

-----. (1964) Persian clothes in the Achaemenid period, Art and People Magazine, 2 (18), 9-16.[In Persian]

URL1 : https://itto.org/iran/attraction/anubanini-rock-relief-sarpol-zahab

URL2 : https://www.zarathustra-verein.de

URL3 : https://zoroastrian.de

The Style of Iranian Clothing before Islam based on Works of Art and Written Sources

Mahboobe Elahi
Ph.D. Student of Philosophy of Art, Department of Humanities, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran/ elahi@shariaty.ac.ir
Shahram Pazouki
Full professor of the Department of Religions and Mysticism, Institute of Hikmat and Philosophy of Iran, Tehran, Iran (Corresponding Author)/ pazouki@irip.ac.ir
Bijan Abdolkarimi
Associate Professor, Department of Philosophy, Islamic Azad University, North Tehran Branch, Tehran, Iran b_abdolkarimi@iau-tnb.ac.ir
Nahid Abdi
Assistant Professor, Art Research School, Art Academy, Tehran, Iran/ abdi.nahid@gmail.com

Received: 24/09/2023
Accepted: 30/01/2024

Introduction

Numerous documents emphasize on the importance of clothing to cover defects in body organs and to enhance beauty. In order to understand the social and cultural functions of clothes and its role in giving identity to the members of society, clothes in different societies can be analyzed as a set of linguistic signs embodied in the type, shape and cover, reflecting values hidden in the Iranian thought system. Iranian clothing reflects the identity that originates in Iranian culture. At the same time, paying attention to semantic indicators is important. Examining the link between clothing and meaning in the studied time period--the ancient period and Zoroastrianism--is one of the cases that represent the association of clothing with humans as a guide or a warning in the path of life.

Research Method

Although the current research relies on historical investigations, a historical study cannot fully express the nature of phenomena in the context of time and, thus, it is not very useful. Transhistorical approaches are formed from examining elements and signs, which add or integrate various elements related to different historical periods and styles to a specific context. Art works, visual sources, and written sources are studied under the analysis of historical clothes, and along that all religious, moral, cultural connections are evaluated and analyzed. As a rule, the examination of the written and visual sources represents those patterns that shape the structure of Iranian clothing in the ancient period while showing the relationship between the appearance of clothing and meanings. Finally, as a witness and example, one can refer to the followers of Zoroastrianism, who construct a trans-historical connections with their culture and daily life that led to the formation of symbols, signs, and of course certain clothes—including Sedra and Koshti--which represented their values, beliefs, and cultural principles. The method of collecting information in this research was library study. The review and analysis of written and visual

sources proved the patterns that formed the structure of Iranian clothing in the ancient period as well as the relationship between the appearance of clothing and concepts and meanings.

Research Findings

The historical heritage of Iranian clothing refers to the cultural and identity roots and represents the lifestyle, thinking, customs, and rituals that are symbolic and represent special aesthetic effects, norms, beliefs, and convictions. It shows dignity and beauty, cleanliness, thoughtfulness, flexibility, and excellence; at the same time, it narrates the beliefs that are alive in the depth of Iranian clothing. Examining the cover of ancient Iran shows strength, culture, tact, attention to ethnic and regional culture, purity and chastity, and attention to beauty with a mixture with religion, history, and identity. Iranian clothing carries many symbols that express the relationship between human being and his living environment. Clothing in Iranian culture is a display of superiority. The examples presented in this article indicate adherence to humane and sublime values of Iran. In Avesta and the related texts of ancient Iran, clothing is mentioned for various reasons. Historical texts related to ancient and later periods have described Iranians as a well-dressed, graceful nation. Iranians adhere to their cultural characteristics and beliefs through their clothing; stone carvings and dressed figures left over from the past are the narrator of this story. Thus, to know the implications of clothing in Iran, one must go through history.

Conclusion

Iranian clothing with all its features alone is a rich cultural carrier. Since clothing can be designed as an artistic text, its evaluation and exploration can be realized through the study of historical development, artistic viewpoints, and the use of artistic concepts. In this way, visual and written sources were illuminating the connections between clothing and people’s identities. They have introduced clothing as an identity-building phenomenon. The heritage of Iran's clothing history is indebted to the thoughts, religious and spiritual values, values as well as dignity, social status, decency, and chastity. The cultural essence of clothing includes both the material and the spiritual aspects of clothing, where the movement towards excellence, connection with nature, modesty, shame, and social status can be seen in it.

Keywords: clothes, textile, style of clothing, pre-Islam Iran, identity.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.253973.1156

بررسی تطبیقی تزئینات بازشوهای قاجاری در شاه‌نشین بناهای تاریخی شهر اردبیل (مطالعات موردی: شاه‌نشین خانه‌های ابراهیمی، خلیل‌زاده و حسینیهٔ مجتهد)

مریم کیان اصل*
زهرا تقدس‌نژاد**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۹/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۳

دوفصلنامه علمی هنرهای صناعی ایران
سال ششم، شماره ۲، پیاپی ۱۱
پاییز و زمستان ۱۴۰۲

چکیده

ارسی‌ها و درهای دولنگهٔ خورشیدی‌دار، از عناصر مهم در تزئینات کاربردیِ فضای شاه‌نشین‌ها در معماری دورهٔ قاجار است. استفاده از نوشتار با مضامین مذهبی، به‌صورت مشبک، پارچه‌بری و یا نقاشی پشت‌شیشه، در اردبیل بیش از سایر مناطق ایران رواج داشته‌است. در اغلب بناهای تاریخی این شهر، ارسی‌های بزرگ دوجداره وجود دارند و معمار با قراردادن درست آن در بناهایی با پلان نعلی‌شکل یا ایوان‌دار، از ارسی‌ها در این اقلیم بهره‌مند شده‌است. این مقاله برگرفته از گزارش‌های پژوهشی مربوط به تزئینات بناهای تاریخی شهر اردبیل است. سه نمونهٔ موردی بازشوهای خانهٔ ابراهیمی، خانهٔ خلیل‌زاده و حسینیهٔ مجتهد، به دلایلی هم‌چون پُرکاربودن، سالم‌بودن، قابل‌دسترس‌بودن برای تصویربرداری، و تنوع در روش‌های تزئینات چوبی انتخاب شده‌اند. بازشوهای موردمطالعه در این سه مکان در بافت قدیمی شهر اردبیل، مربوط به دورهٔ قاجار هستند. پرسش اصلی مقاله این است که تفاوت‌ها و شباهت‌های این بازشوها در چیست و آیا عبارت «هنر ارسی‌سازی در دوره قاجار رو به افول گذاشت» قابل تأیید است؟ این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی انجام گرفته و داده‌ها به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند استفاده از گره‌چینی برای تزئین ارسی‌ها و بازشوها در اوایل دورهٔ قاجار، در اولویت قرار داشته و به‌تدریج سبک تزئین ارسی‌ها متفاوت شد؛ قطعات پارچه‌بری جای خود را به قطعات آینه‌ای داد و شیوهٔ قواره‌بری جای گره‌چینی را گرفت.

کلیدواژه‌ها:
نورگیرها، شاه‌نشین، ارسی، خانهٔ ابراهیمی، خانهٔ خلیل‌زاده، حسینیهٔ مجتهد.

* مربی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، گروه هنرهای سنتی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ m.kian@richt.ir
** کارشناس پژوهشی گروه هنرهای سنتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران/ z.taghadosnezhad@richt.ir

۱. مقدمه

یکی از نکات قابل اهمیت در معماری سنتی ایران، توجه به نور و روشنایی است. تأثیر شرایط خاص اقلیمی و خصوصیات فرهنگی و اعتقادی اقوام در شکل بازشوهای ابینهٔ سنتی، غیرقابل انکار است. روش‌های مختلف و متنوع انتخاب تأمین نور مناسب در معماری، از نوع اقلیم، مصالح بومی و فرهنگ و خلقیات اقوام برمی‌خیزد.

شیوه‌های مناسب استفاده از نورگیرهای سقفی، پیشانی و پنجره‌هایی با ابعاد مناسب، با توجه به اقلیم منطقه در جهت کاهش مصرف انرژی، کاهش درخشندگی نور روز، ایجاد سایه و روشنایی‌های مطبوع در محیط و فضای معماری با ترفندهای استفاده از شبکه و هرگونه روزن به‌کار گرفته شده‌است (وافی، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

موقعیت و تزئینات مشبک بازشوها، علاوه‌بر ورود نور به فضای بسته، در تهویهٔ طبیعی محیط نیز اهمیت دارد. بازشوها به‌لحاظ ابعاد و اندازه، بر عوامل فوق تأثیر دارند. ابعاد و اندازهٔ بازشوها در ایجاد کوران هوا در فضای داخلی مؤثر است. اتاق‌هایی که نورگیرهای بزرگ بازشو مثل ارسی‌ها را بر روی یک دیوار دارند، شاهد جریان هوای زیادی خواهند بود و درصورت بسته‌بودن لنگه‌های بازشوها، این جریان هوا به حداقل خود می‌رسد. با توجه به این عوامل فیزیکی، نجاران و درودگران، دست به نقش‌پردازی و به‌کارگیری روش‌های تزئینی مختلف زده‌اند. روند تغییرات تزئینات ارسی‌های خانه‌های تاریخی اردبیل، بدون ارتباط آن با کارکرد بازشوها در دورهٔ قاجار قابل بررسی است. در این مقاله از انواع بازشو، فقط به بررسی سیر تحول ارسی‌ها و درهای خورشیدی‌دار پرداخته شده‌است. اغلب آن‌ها از ساختار فنی با اصول یکسانی پیروی کرده‌اند، ولی در اجرای ساختار فرمیِ تزئینات چوب تغییراتی روی داده‌است. اعتقادات مذهبی صاحبان این بناها موجب رواج استفاده از کتیبه‌های مذهبی به شیوه‌های مختلف تزئینی مثل پارچه‌بری، نقاشی روی آینه و نقاشی پشت‌شیشه بر روی بازشوها شده است. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی انجام گرفته‌است. جمع‌آوری داده‌های تحقیق از طریق مشاهدهٔ میدانی و مصاحبه صورت گرفته و برای تکمیل داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای نیز استفاده شده‌است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

این مقاله بر اساس سه گزارش پژوهشی انجام‌شده توسط مریم کیان با عناوین «مستندسازی دیوارنگاره‌های خانه ابراهیمی کوچه شهیدگاه اردبیل» در سال ۱۳۹۵، «واکاوی اعداد رمزی در نقوش و کتیبه‌های خانه ابراهیمی» در سال ۱۳۹۷ و «بناهای ارسی‌دار شهر اردبیل و احداث کارگاه ارسی‌سازی» در سال ۱۳۹۸ حاصل شده‌است که در پژوهشگاه میراث فرهنگی به انجام رسیده‌اند. پرداختن به ارسی‌های شهر اردبیل از دیوارنگاره‌های خانهٔ ابراهیمی آغاز شد و به بررسی کلیهٔ بناهای ارسی‌دار این شهر انجامید که از آن میان سه بنای شاخص انتخاب شدند تا مقاله‌ای پژوهشی دربارهٔ ارسی‌ها و درهای دولنگهٔ شاه‌نشین این بناها نگاشته شود.

پرونده‌های ثبتی خانه‌های تاریخی شهر اردبیل که اغلب در سال ۱۳۸۲ به ثبت ملی رسیده‌اند و توسط کارشناسان محترم معاونت پژوهشی میراث فرهنگی استان اردبیل تهیه شده‌اند، در گروه منابع دست اول این مقاله جای دارند. پرونده ثبتی خانه خلیل‌زاده و پرونده ثبتی حسینیه مجتهد، از آن جمله‌اند. این پرونده‌ها علاوه‌بر تاریخچهٔ مالکیت بنا، دارای نقشه و تصاویر قسمت‌های مختلف این ساختمان‌ها قبل از مرمت هستند.

ساعدی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی آینه‌کاری در تزئینات ارسی با توجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی»، نحوهٔ به‌کارگیری آینه در تمام مراحل قواره‌بری را موردتوجه قرار داده‌است. این پژوهشگر درخصوص مراحل مختلف طراحی نقوش، ساخت الگو و چارچوب، ساخت، پرداخت و ایجاد اتصالات فاق و زبانه، برش آینه و قراردادن قطعات برش‌خوردهٔ آینه‌ها درون آلت‌ها و یکپارچه‌کردن سطح قواره‌بری، توضیحاتی را با رویکرد آموزشی ارائه کرده‌است.

فتحی‌زاده (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل عوامل موثر بر شکل‌گیری گره درودگری»، ضمن معرفی گره‌های درودگری به‌کاررفته در در پنجره‌های مشبک و عوامل تأثیرگذار بر آن‌ها، به چیستی هنر گره درودگری و چگونگی ساخت آن پرداخته و سپس کارکرد پنجره، ویژگی‌های ساختمایهٔ چوب و روش ساخت آن را براساس رویکرد هنرمند و معمار مورد بررسی قرار داده‌است.

۳. معماری سنتی شهر اردبیل

نقشهٔ بافت تاریخی اردبیل به‌شکل تار عنکبوتی بوده و اغلب جهت‌گیریِ رشد شهری به سمت جنوب یا جنوب شرقی است. پلان بناهای سنتی در اطراف حیاط مرکزی است تا جهت‌گیری مناسبی نسبت به تابش خورشید داشته و در طول روز، بیش‌ترین بهره را از نور و گرمای خورشید ببرند. دو الگوی غالب برای انتظام فضای باز و بسته در بناهای تاریخی شهر اردبیل به‌چشم می‌خورد: اولی الگوی ایوان‌دار است که در آن، فضای اصلی در جبههٔ شمالی حیاط، در پشت ایوان ستون‌دار کم‌عرضی قرار گرفته‌است و ورود به فضای داخل، یا از مرکز ایوان و یا از دو طرف آن اتفاق می‌افتد و دیگری، الگوی نعلی‌شکل است که در جبههٔ شمالی حیاط شکل می‌گیرد. تالار یا شاه‌نشین در مرکز این تقارن، با کمی عقب‌نشینی نسبت به فضاهای کناری جای گرفته و دو ورودی غیرمستقیم در طرفین ارسی شاه‌نشین، دسترسی به داخل تالار را ممکن می‌سازند که خانه‌های ابراهیمی و خلیل‌زاده در این گروه قرار می‌گیرند (ظهوری قره درویشلو، ۱۳۹۴: ۷۵-۷۶).

چگونگی قرارگرفتن ساختمان در جهت‌های خاص، در بهره‌بری گرمایشی و سرمایشی ابنیهٔ اردبیل تأثیر بسیاری داشته‌است. جهت تابش نور خورشید و وزش باد، معماران را به‌صورت تجربی بر آن داشت تا بازشوهایی مانند ارسی را در جبههٔ جنوبی بنا و درهای دولنگهٔ خورشیدی‌دار را برای دسترسی به ایوان‌ها بسازند تا در زمستان، هم از هجوم هوای سرد به داخل شاه‌نشین جلوگیری کنند و هم بیش‌ترین نور را در تالار و اتاق‌های زمستانی داشته باشند و در تابستان با بازکردن لنگه‌های کشویی ارسی‌ها، تهویه هوای مناسبی را در تالارها ایجاد کنند. با وجود کاهش دمای هوا در بسیاری از روزها، شهر اردبیل از تابش خوبی برخوردار است و محل قرارگیری ارسی‌ها در ورود این نور به داخل تالار، بسیار سنجیده انتخاب شده‌اند. ارسی‌ها همواره در ضلع جنوبی شاه‌نشین‌ها احداث می‌شوند، ولی سایر در و پنجره‌ها به فراخور محل ورودی‌ها، و برحسب موقعیت کوچه و خیابان یا حیاط، در قسمت‌های مختلف بنا و بر بخشی از ساختمان نصب می‌شوند.

برای استفاده هر چه بیشتر از نور و گرمای خورشید، پنجره‌های رو به جنوب که اغلب مربوط به فضاهای نشیمن اصلی هستند، بیشتر و بزرگتر هستند که گاهی یک ارسی بزرگ جایگزین آن می‌شود. در جبهه‌های دیگر بنا مانند جبهه شمالی، پنجره‌ها کوچک هستند تا کمترین تبادل حرارتی را داشته باشند و پنجره‌ها دوجداره بوده و در دو لایه از اتلاف حرارت جلوگیری می‌کنند. پنجره‌های ارسی، کارکردی برای عبور نور و جریان هوا در فضای داخلی است، در این اقلیم خیلی خوب عمل می‌کند و معمولاً در جلو فضاهای اصلی قرار می‌گیرد و فضای گرمی را در زمستان ایجاد می‌کند و در روزهای گرم، پنجره‌های ارسی را می‌توان در تابستان باز کرد تا در کنار ایوان یک فضای اصلی مفرح ایجاد شود. ارسی دو جداره شاه‌نشین، همانند فیلتری بین هوای سرد شب در بیرون و فضای گرم داخلی است. (طاهباز، ۱۳۹۲: ۲۲).

۴. نورگیرها در ابنیهٔ سنتی ایران

استفاده از نور خورشید برای ایجاد روشنایی طبیعی در یک بنا همیشه موردتوجه بوده‌است. یکی از مهم‌ترین وجوه معماری سنتی ایران، توجه به چگونگی ورود نور و روشنایی به بناست. بازشوها عامل ورود نور به‌طور مستقیم و غیرمستقیم، از فضای باز به داخل بنا هستند که می‌توانند علاوه بر تأمین نور، مجرای ارتباطی جریان هوا نیز باشند. نور در فضای بستهٔ داخلی سرانجام به حرارت تبدیل می‌شود و باید شکل بازشوها را به‌گونه‌ای طراحی می‌کردند که علاوه‌بر جابه‌جایی فیزیکی بخش‌هایی از آن، دارای زیبایی ظاهری و معنوی[1] برای ساکنان و یا مهمانان خانه باشد. شبکه‌های پوک یا بادخور و یا شبکه‌هایی‌که با شیشه‌های رنگین یا آینه مسدود شده بودند، به این نیاز ساکنین پاسخ داده‌اند.

۵. بازشوها

شبکه‌ها در بازشوها براساس مقدار تابش موردنیاز هر بنا و با توجه به شکل بومی ساختمان در شرایط اقلیمی منطقه طراحی و ساخته می‌شوند. اثر حرارتی پنجره بسیار بیش‌تر از دیوارهاست و فضای داخلی پس از دریافت نور خورشید، شروع به گرم‌شدن می‌کند؛ محل قرارگیری و شکل بازشوها در انتقال دمای فضای داخلی نقش به‌سزایی دارند.

۵-۱. اُرُسی

ارسی گونه‌ای پنجره بالاروست. پنجره شبکه‌داری که به جای گردیدن بر روی پاشنه، در شیاری بالا و پایین می‌رود. این گونه پنجره در اشکوب کوشک‌ها و رواق ساختمان‌های سردسیری بسیار دیده می‌شود. نقش شبکه ارسی بیشتر مانند پنجره و روزن‌های چوبی است. (معماریان، ۱۳۸۷: ۵۷۴)

در هنر ارسی‌سازی، هیچ میخ و چسبی به‌کار نمی‌رود و تمام نقش و نگارهای ارسی به‌وسیلهٔ اتصالات ظریف چوب (مثل کام و زبانه) درهم و محکم می‌شوند. برای این کار، ابتدا طرح اولیه به روش گره‌سازی و یا طراحی سنتی، روی کاغذ رسم می‌شود. سپس این طرح به شیوه‌ای خاص از چوب بریده، ابزارزنی شده و درهم جای می‌گیرد که به آن آلت می‌گویند. آن‌چه درون این آلت‌ها قرار می‌گیرند و درحقیقت شکل اصلی طرح هستند (خواه طرح گردان و یا نقش شکسته باشد)، لقط نامیده می‌شود که می‌تواند از چوب، شیشه و یا آینه باشد. قراردادن لقط‌ها درون آلت‌ها هم‌زمان انجام می‌شود؛ زیرا ابعاد لقط‌ها با توجه به شیاری که درون آلت‌ها قرار دارد، بریده شده و بعد از تکمیل شبکه‌ها، امکان جازدن آن‌ها وجود ندارد. شیشه‌های ارسی‌ها که در گذشته به‌صورت دست‌ساز آماده می‌شدند به رنگ‌های لاجوردی، سبز، آبی‌فیروزه‌ای، قرمز، بادمجانی و زرد بودند و تعداد آن‌ها از هفت رنگ تجاوز نمی‌کرد.

ارسی معمولاً یکی از اضلاع چهارگانهٔ شاه‌نشین یا تالار را به خود اختصاص می‌داده و وسعت آن از کف اتاق تا سقف ادامه پیدا می‌کرده‌است. پنجرهٔ ارسی چندین کارکرد داشت: نخست نور فضای داخلی را تأمین می‌کرد و سپس دید غیرمستقیم به بیرون را برای افراد داخل تالار پدید می‌آورد، از شدت نور آفتاب و گرمای آن می‌کاست. از اُرسی برای جداسازی فضاهای داخلی نیز استفاده می‌شد که حسینیه مجتهد و حسینیه امینی‌های قزوین از آن جمله‌اند. در بالاخانه‌ها و اتاق‌های گوشوارِ واقع در یک یا دو سوی تالارهای بزرگ و مرتفع نیز از ارسی‌های کوچک‌تر استفاده می‌شد. زیرا در اوقاتی که مجالسی مردانه در تالارها برگزار می‌شد، زنان در اتاق‌های گوشوار یا بالاخانه که بر تالار اصلی اشراف داشت می‌نشستند. اتاق‌های تابستان‌نشین، ارسی بادخور یا پوک داشتند که شیشه نداشته و باد ملایم و مطبوع را به داخل اتاق هدایت می‌کرد. در حالی که ارسی‌ها در اتاق‌های زمستان‌نشین، همواره دوجداره و شیشه‌دار بودند.

ارسی در شهرهای مختلف نام‌های گوناگونی دارد، برای نمونه در یزد به آن «درهای شکم‌پاره» و در قزوین «درهای چند چشم» گفته می‌شود (عطارزاده، ۱۳۷۴: ۳۴). ولی در اردبیل خانه‌های ارسی‌دار را به گونه‌ای دیگر می‌نامیدند و در کتاب اردبیل در گذرگاه تاریخ آمده است:

> امروزه بزرگی و کوچکی خانه‌ها و اطاق‌ها با متر اندازه‌گیری می‌شود ولی در آن تاریخ، بزرگی تالارها با تعداد پنجره‌های آن، که رو به جنوب قرار داشت سنجیده می‌شد و به جای پنجره نیز کلمه آینه بکار می‌بردند، مثلا می‌گفتند که تالار فلان خانه سه، پنج، هفت، نه و یازده آینه است. (باباصفری، ۱۳۶۲، ج.۳: ۲۴۵)

پلان بناهای تاریخی اردبیل اغلب نعلی‌شکل و رو به جنوب است. ارسی در میانهٔ این بخش نعلی‌شکل قرار می‌گیرد و و دو بازوی نعلی‌شکل، از شدت جریان‌های تند هوا جلوگیری می‌کنند ولی درعوض در زمستان، بیش‌تر ورود نور به داخل تالار را خواهند داشت. به‌نظر می‌رسد انواع ارسی براساس معیارهای مختلف مانند تعداد لنگه‌ها، روش ساخت تزئینات چوبی، و پاطاق صاف، هلالی یا جناغی، نامگذاری و یا تقسیم‌بندی می‌شوند.

۵-۲. در و پنجره‌های دولنگهٔ خورشیدی‌دار

در کتاب ارسی پنجره‌های رو به نور، به بخش هلالی بالای درها و پنجره‌های دولته، خورشیدی اطلاق شده‌است (امرایی، ۱۳۸۳: ۱۸۸). رعایت تناسب میان خورشیدی و درها یکی دیگر از اصول طراحی آن‌هاست. ارتفاع خورشیدی، در حدود یک‌دوم تا یک‌چهارم ارتفاع درهای دولنگه بوده است. قوس و هلال خورشیدی بالایی برخلاف دوره‌های پیش از قاجار، رو به سادگی گذاشت. این نقوش ساده و در عین حال متنوع، از لحاظ اجرا پرکاربردترین نقوش در ساخت خورشیدی درهاست. در ساخت و تزئین لقط‌های خورشیدی درها، از شیشه‌های رنگی استفاده شده‌است. در ابتدای دوران قاجار و نخستین نمونه‌های هنر قواره‌بری، تنها از پنج رنگ شیشهٔ قرمز، آبی تیره، سبز، زرد و شفاف استفاده شده، اما به مرور زمان با رسیدن به اواخر دورهٔ قاجار رنگ‌هایی چون سبز و آبی روشن، قهوه‌ای، نارنجی و بنفش نیز اضافه شدند (کیان‌مهر، تقوی‌نژاد، و میرصالحیان، ۱۳۹۴: ۸۷).

۶. هنرهای مورداستفاده در تزئین بازشوهای مشبک

تزئینات ارسی همواره به‌شکل شبکه‌های قاب‌قابی ساده، گره‌چینی و قواره‌بری در کنار حاشیه‌های پارچه‌بری است. تزئینات پارچه‌بری دارای اتصالات نر و مادگی نیستند ولی در بقیهٔ روش‌های تزئین ارسی، قطعات آلت و لقط براساس طرح، کنار هم چیده و چفت می‌شوند.

۶-۱. گره‌چینی

یکی از هنرهای چوبی که اغلب در ارسی‌سازی کاربرد دارد، گره‌چینی است که مجموعه‌ای از آلت‌های چوبی است که به‌صورت قرینه و براساس طرح گره در کنار هم چیده می‌شوند و از همین‌رو به آن گره‌چینی می‌گویند. این آلت‌ها درحقیقت به‌شکل خطوط ترسیم‌کنندهٔ گره‌ها هستند ولی آن‌چه به شکل نقش گره و سطح است و به آن لقط می‌گویند، باعث تنوع و استحکام بیش‌تر در گره‌چینی می‌شود. گره‌چینی با شیشه‌های رنگی یا آینه‌های نقاشی‌شده برای لنگهٔ ثابت و متحرک استفاده می‌شود و از گره‌چینی توپر اغلب در پاشنه یا پاخور ارسی‌ها استفاده می‌شود.

نیاز به زیبایی موجب شد تا هنرمندان و صنعتگران به سوی ابداع نقوش پیچیده‌تر روند. ولی آنچه بیش از زیبایی دارای اهمیت بوده، حفظ استحکام سازه چوبی بوده است [...] با وجود محدودیت‌های ابزارهای درودگری، قوی‌ترین نوع اتصال ممکن در ساخت گره‌چینی به کار گرفته شده است. (فتحی‌زاده، ۱۳۹۹: ۷۷)

۶-۲. قواره‌بری

قواره‌بری چوب هنری است تکامل یافته از هنر گره‌چینی و همانند آن از کنار هم قرارگرفتن قطعات بریده‌شده چوب به نام آلت و اتصال آنها ساخته می‌شود. در گره‌چینی چوب از نقوش هندسی و در قواره‌بری از نقوش گردان و منحنی استفاده می‌شود و به علت وجود انحنا در آلات چوبی دقت و ظرافت کار زیادی را می‌طلبد. از دیگر وجوه تمایز میان گره‌چینی و قواره‌بری این است که گره‌چینی گاه به صورت پوک و بدون لقط ساخته می‌شود اما قواره‌بری همواره دارای لقط است که معمولا از جنس شیشه است. (کیان‌مهر، تقوی‌نژاد، و میرصالحیان، ۱۳۹۴: ۸۷)

با مشاهدهٔ ارسی‌های قاجاری به‌خصوص ارسی‌های بناهای دورهٔ ناصری، می‌توان استنباط کرد که قواره‌بری چوب، رایج‌ترین شیوه در ساخت و تزئین درها، پنجره‌ها و اُرسی‌ها در دورهٔ قاجار است و در این دوره، طرح قواره‌بری‌ها بسیار متنوع شد و مجموعه‌ای از نقوش گیاهی، جانوری و انتزاعی را دربر گرفت. واژهٔ قواره در معنای امروزی معادل استاندارد (الگو و مدل) است، ولی براساس نمونه‌های موجود، به‌نظر می‌آید برای نقوش قواره‌بری چند الگوی اصلی وجود دارد که به نقوش سراسلیمی، بادام خمیده یا سرو خمیده، شکل اشکی، و سرترنج شباهت دارند. نقش‌مایه‌های قواره‌بری در بناهای تاریخی اردبیل بیش‌تر شامل نقوش اسلیمی، بته، قاب‌قابی، بندی، گلدانی و گاهی نقوش پرندگان است. براساس کاربرد نقوش بادامی‌شکل در قواره‌بری، به آن اسلیمی‌بری نیز اطلاق شده که عنوان درستی برای این رشتهٔ هنری نیست زیرا در قواره‌بری، طرح‌های گیاهی مانند گل زنبق یا گل چهارپر و هم‌چنین نقوش پرندگان نیز دیده می‌شود.

«در قواره‌بری هر طرح از تکرار و تکثیر یک نقش اصلی یا واگیره در جهت‌های مختلف به وجود آمده است. در قواره‌بری هر واگیره را یک مجلس می‌خوانند» (امرایی، ۱۳۸۳: ۵۱). این واگیره‌ها به‌صورت انعکاسی، انتقالی و گاه دورانی، تکثیر می‌شوند و نقش اصلی را در متن و یا حاشیه ایجاد می‌کنند. در اواخر دورهٔ قاجار، نقوش قواره‌بری رو به سوی ساده‌شدن و تبدیل به خطوط سادهٔ منحنی برپایهٔ نقوش هندسی گردان دارند. در همین زمان، کاربرد لقط‌هایی از جنس آینه نیز در تزئینات قواره‌بری ارسی‌ها و خورشیدی بالای درها مرسوم شد. این روش علاوه‌بر ابنیهٔ سنتی شهر اردبیل در ارسی‌های شهرهای اصفهان، تبریز و قزوین نیز مشاهده می‌شود.

آینه به‌دلیل انعکاس نور و تصویر مقابل آن، همواره موردتوجه معماران برای استفاده در فضاهای داخلی بوده‌است. ایجاد اشکال منظم و نقوش متنوع، با قطعات کوچک و بزرگ آینه به‌منظور پوشاندن بخش‌های مشبک میان آلت‌ها در ارسی‌ها و خورشیدی درها بوده‌است. برخورد نور با این سطوح و بازتاب آن، هم شکل آینهٔ درون قاب قواره‌بری را می‌نمایاند و هم کتیبه‌ها و خطوط نوشتاری که شامل بخش‌هایی از آیات، ادعیه، اسماء متبرکه، اسامی معصومین، و ترکیب‌بندهای محتشم کاشانی هستند، قابل خواندن خواهند شد و مخاطب را به خوانش آن و شاید زمزمه و ذکر وامی‌دارد (ساعدی، ۱۳۹۶: ۴۸).

۶-۳. پارچه‌بری

این روش که نوعی شبکه‌بری ساده است، اغلب برای حاشیهٔ لنگه‌های ارسی مورداستفاده قرار می‌گیرد. طرح سنتی اسلیمی و ختایی یا گره، روی قطعات چوبی به طول حدود ۲۰ سانتی‌متر و به عرض حاشیهٔ لنگه ارسی، منتقل شده و با اژه‌مویی بریده می‌شود. به هنگام نصب، یک شیشهٔ رنگی در وسط دو قطعهٔ برش‌خورده قرار می‌گیرد، به‌گونه‌ای که از هردو طرف ارسی، نقوش به رنگ شیشه میانی دیده می‌شوند. در خانهٔ خلیل‌زاده و حسینیه مجتهد که در اواخر دورهٔ قاجار ساخته شده‌اند، تزئینات چوبی پارچه‌بری حذف شده‌است. ولی ارسی خانهٔ ابراهیمی که قدمت بیش‌تری

دارد، پارچه‌بری‌های شاخص و متنوعی دارد و حتی می‌توان گفت که منحصربه‌فرد است (تصویر ۱). پارچه‌بری آیات قرآنی و اسماء متبرکه و نقوش حاشیه‌ای اسلیمی‌های سرهم سوار، از آن جمله هستند (کیان، ۱۳۹۵: ۴۵-۴۶).

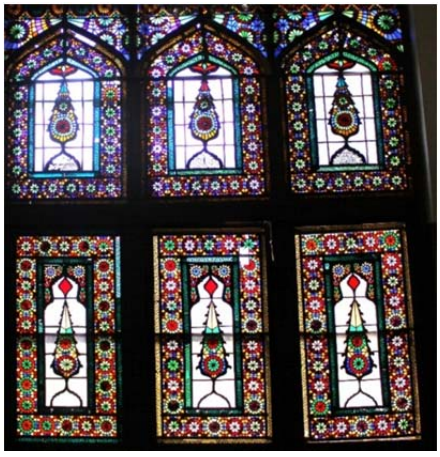
در ارسی‌ها و درهای دولنگهٔ خانهٔ خلیل‌زاده و حسینیه مجتهد، به‌جای قطعات چوبی پارچه‌بری از قطعاتی به همین ابعاد از جنس آینه استفاده‌شده و دور قاب پیشانی و لنگه‌های ارسی و خورشیدی درها، نواری مقطع از آینه نصب شده‌است.

تصویر ۱: شیوهٔ پارچه‌بری چوبی روی شیشهٔ آبی فیروزه‌ای با طرح اسلیمی سرهم سوار و پارچه‌بری بخشی از سورهٔ قدر روی شیشهٔ سبز در اطراف قاب مرکزی و شبکه‌بری آیات قرآنی در زیر قندیل میانی لنگه‌های ارسی خانهٔ ابراهیمی (نگارندگان)

۷. مطالعات موردی

۷-۱. خانهٔ ابراهیمی

خانهٔ ابراهیمی منسوب به دورهٔ زندیه است و با پلان نعلی‌شکل در بافت قدیم اردبیل در کوچهٔ معصوم شاه قرار گرفته و با مساحت حدود ۲۳۸ مترمربع در مالکیت میراث فرهنگی استان اردبیل است. با این‌که تزئینات معماری آن قاجاری و مربوط به اواخر قرن ۱۳ ه.ق است، ولی در کتیبهٔ مشبک روی یکی از لنگه‌های ارسی، عبارت «فی سنه جمادی‌الاول ۱۲۱۱» قابل‌مشاهده است که مقارن با آخرین سال حکومت آقامحمدخان قاجار است (کیان، ۱۳۹۵: ۴۷). اتاق شاه‌نشین دارای یک ارسی سه‌لنگه از چوب گردو در بخش جنوبی اتاق است. لنگه‌های بالارونده، مستطیلی‌شکل هستند ولی لنگه‌های ثابت، محرابی‌شکل می‌باشند. چارچوب این ارسی با پاطاق صاف و با تزئینات گره‌چینی، قواره‌بری و پارچه‌بری تزئین شده‌است. گره‌چینی چوبی، تزئین غالب این ارسی را به خود اختصاص داده‌است. لنگه‌های ثابت و متحرک دارای یک حاشیهٔ پهن گره‌چینی است که حاشیهٔ باریک پارچه‌بری در دو سوی آن جای گرفته‌است. درون قاب مستطیل میانی آن، یک سرو (قندیل، عَلَم و یا سرترنج) درون نقش محرابی قرار گرفته که به روش قواره‌بری و گره‌چینی تزئین شده‌است. یکی دیگر از شاخصه‌های این ارسی، داشتن کتیبه‌های مشبک در پایین نقش سرو است که نقش ریشه‌های سرو را نیز ایفا می‌کنند. در این بخش، کتیبه‌ای با کلمات اسماءالحسنی قابل تشخیص است و به‌نظر می‌رسد که این نام‌ها از دعای جوشن‌کبیر مفاتیح‌الجنان برگرفته شده‌اند (کیان، ۱۳۹۵: ۴۵). به کتیبه‌هایی که در آن به اسماءالله اشاره شده، «قاب‌های جلالیه» می‌گویند. پاخور این ارسی با گره‌چینی آلت و لقط توپر چلیپایی تزئین شده‌است. شاه‌نشین خانهٔ ابراهیمی، درهای سادهٔ دولنگه بدون خورشیدی دارد (تصاویر ۲و۳).



تصویر ۲: ارسی سه‌لنگه با پاطاق صاف در خانهٔ ابراهیمی، در زیر نقش قندیل‌ها یا نقش سرو در مرکز لنگه‌ها، قاب‌های نیم‌ترنج با خطوط نوشتاری مشبک شده‌اند که تاکنون متن کامل آن‌ها خوانده نشده‌است (کیان، ۱۳۹۵: ۴۳)

تصویر ۳: بخش پاخور با گره‌چینی توپر در خانهٔ ابراهیمی (همان: ۴۳)

۷-۲. خانهٔ خلیل‌زاده

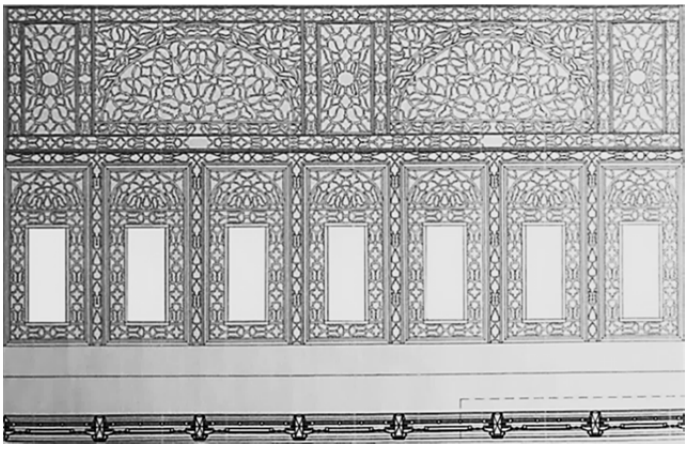
این خانهٔ قاجاری با عرصهٔ ۵۹۸ مترمربع، در حدود سال ۱۳۱۰ه.ق در اردبیل ساخته شده و موقعیت کنونی آن، میدان عالی‌قاپو، خیابان انقلاب، روبه‌روی مسجد منصوریه است (معاونت پژوهشی میراث فرهنگی استان اردبیل، ۱۳۸۲ الف). خانهٔ خلیل‌زاده ازجمله بناهایی است که از نقشه‌های رایج در معماری سنتی این اقلیم تبعیت کرده و دارای پلان بنای نعلی‌شکل است و ارسی هفت‌لنگهٔ مرمت شدهٔ آن با تزئینات قواره‌بری بسیار شاخص است (کیان، ۱۳۹۷: ۹۷).

لنگه‌های متحرک بعد از گشوده‌شدن، به‌راحتی در جدارهٔ میانی پیشانی پهن این ارسی هفت‌لنگه جای می‌گیرند. نجاران و مرمتگران ارسی در اردبیل، به بخش فوقانی ارسی‌ها یا پیشانی ارسی، «هشت بهشت» می‌گویند. داخل آلت‌های قواره‌بری‌شده، آینه‌های ساده، و شیشه‌های رنگی لاجوردی، سبز و زرشکی است. نقوش گیاهی به رنگ طلایی روی زمینهٔ سبز نقاشی شده‌اند. برای حفظ قواره‌بری، پشتِ خورشیدی‌ها بسته شده و عبور نور از آن ممکن نیست.

برای نقاشی روی این شیشه از ورق نازک طلا و رنگ سبز درخشان روی شیشه‌های دست‌ساز، استفاده شده‌است. چوب قواره‌بری‌ها از جنس چوب توسکاست که از درختان بومی اردبیل است. این چوب نرم و قابلیت تراش خوبی دارد ولی در برابر شرایط آب و هوایی اردبیل مقاومت مناسبی ندارد. ولی چارچوب ارسی و درها از چوب درخت گردوست که بسیار مقاوم و پایدار است. (محبوب نوعی اقدام، مصاحبه در فروردین ۱۴۰۰)

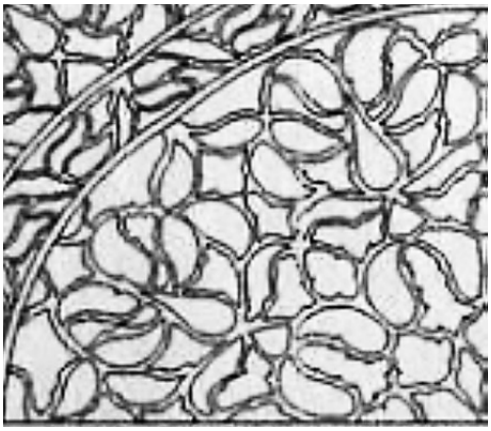
آن‌چه این ارسی را شاخص می‌کند، انسجام مربوط به ارتباط ساختار فرمی نقوش قواره‌بری و شیشه‌های رنگی در پیشانی ارسی است که به‌صورت یک‌هشتم تکثیر شده و به واگیر اصلی آن « پَرتاج» می‌گویند. این ارسی بعد از مرمت و تعویض شیشه‌های شکسته، زیبایی و اصالت اولیهٔ خود را از دست داده و رنگ‌بندی شیشه‌ها، پختگی رنگی شیشه‌های قبلی را ندارد (تصاویر ۴ تا ۷).

تصویر ۴: نمای ارسی خانهٔ خلیل‌زاده قبل از مرمت، به‌دلیل افتادن بخشی از بار ساختمان روی تیر بالایی ارسی، بخش پیشانی آن درهم فشرده شده بوده‌است (تصویر از آقای محبوب نوعی اقدام)



تصویر ۵: طرح خطی نمای داخلی ارسی قواره‌بری‌شده خانهٔ خلیل‌زاده (گزارش شناخت و طرح مرمت خانهٔ خلیل‌زاده توسط محسن نوروزوند)

تصویر ۶: قواره‌بری ارسی خانهٔ خلیل‌زاده (محبوب نوعی اقدام)



تصویر ۷: طرح خطی نیم‌دایره‌ای در قواره‌بری پیشانی ارسی خانهٔ خلیل‌زاده که در اردبیل به آن حوض اطلاق می‌شود (گزارش طرح مرمتی محسن نوروزوند)

روی تیرهای افقی و روکوب‌های عمودی ارسی شاه‌نشین خانهٔ خلیل‌زاده، با تزئینات قواره‌بری تزئین شده‌است. قواره‌بری‌های چوبی به‌صورت متصل و پیوسته (به شکل سرترنج، لاله و بازوبندی) اجرا شده‌اند و درون آن آیاتی به روش نقاشی پشت‌شیشه نوشته شده‌است. برای تزئین، گل‌های پنج‌پر در زمینه نقاشی شده‌اند. بخشی از مضامین این نوشته‌ها مربوط به کلماتی از آیات ۵۱ و ۵۲ سورهٔ قلم و بخش دیگر آن مربوط به آیهٔ ۲۵۶ سورهٔ مبارکه بقره است (تصویر ۸).

تصویر ۸: آغاز «وأن یکاد» روی شیشه درون قاب‌های قواره‌بری‌شده که روی روکوب تیر افقی میانی ارسی نصب شده‌است (تصویر از مجتبی جوان اجدادی، کارشناس سازمان میراث فرهنگی اردبیل)

در این شاه‌نشین، دو در دولنگه با خورشیدی قواره‌بری‌شده با طرح یکسان، درون قاب نیمه‌بیضی، با فاصلهٔ یک طاقچه، در دو سوی ارسی قرار گرفته‌اند. متن درون قاب‌های قواره‌بری‌شده متفاوت است. بر ترنج مرکزی خورشیدی درِ شرقی شاه‌نشین، عبارت «بسم الله الرحمن الرحیم» و بر ترنج درِ سمت غرب ارسی، آیهٔ « إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا»، روی آینه قواره‌بری شده‌است (تصویر ۹). اسماء متبرکه نیز بر سایر گلبرگ‌های قواره‌بری اجرا شده‌اند. داخل قاب‌های قواره‌بری‌شدهٔ بالایی و پایینی خورشیدی درِ غربی، بخش‌هایی از دعای امام صادق(ع)[۲] نوشته شده‌است.

در دوران قاجار، خط را بر پشت و بر روی آینه می‌نوشتند. کلمات را اغلب به‌شکل طغراهای دوطرفه نوشته و با حاشیه و اسامی پنج‌تن و نقاشی گل‌ومرغ تزئین می‌کردند و معمولاً زمینهٔ اثر را با کاغذهای طلایی و نقره‌ای می‌پوشاندند. از این خط‌نقاشی برای تزئین و تبرک ارسی‌های بزرگ خانه‌های اعیان که محل روضه‌خوانی بود، استفاده می‌شد و یا مردم برای ادای نذر، آن‌ها را به امامزاده‌ها یا سقاخانه‌ها پیشکش می‌کردند (سلحشور، ۱۳۸۳: ۱۵۳).

در قواره‌بریِ قسمت «هشت بهشت» (یا پیشانی) ارسی از آینه یا شیشهٔ منقوش استفاده نمی‌شد تا نور بتواند به‌راحتی عبور کند. گاهی شیشه‌های قواره‌بری خورشیدی‌ها منقوش بودند. پشت لقطهایی با شیشه‌های تزئین‌شده به روش نقاشی یا خوشنویسی پشت‌شیشه، پوشیده شده‌است و به‌نظر می‌رسد این کار به چند دلیل صورت گرفته باشد: یکی به این دلیل که نور، قادر به عبور از نقاشی پشت‌شیشه و آینه نیست، اگر هم قابل عبور باشد بسیار اندک است؛ دیگر این که از تخم‌گذاری حشرات روی شیشه‌ها جلوگیری شود و دلیل سوم و مهم‌تر آن است که لمس اسماء متبرکه و آیات قرآنی با دست ناپاک مجاز نبوده و نباید آن‌ها را آلوده کرد.

در هنر سنتی، اشکال هندسی از جنس آینه، حاوی محتوای معنوی است. انعکاس تصویر و بازخورد نور از آینه، در طرح‌های متنوع، علاوه‌بر ایجاد فضایی زیبا، حس امید و رستگاری را تداعی می‌کند. در مکان‌های آینه‌کاری‌شده، حضور نور و تأثیر متقابل آن بر آینه، فضای عرفانی خاصی را ایجاد می‌کند. نور در معماری اسلامی ایران همیشه برای روشن‌کردن کامل فضای معماری به‌کار نمی‌رود و واسطه‌ای است تا

عناصر دیگری را نیز در فضای معماری معرفی کند. رنگ و بافت، تحت‌تأثیر نور بارزتر شده و از منظر عرفان و تقدس موردتوجه قرار می‌گیرد (ترکمان و فرشچیان، ۱۳۹۵: ۴۳).

تصویر ۹: تزئینات خورشیدی درهای شرقی و غربی ارسی خانهٔ خلیل‌زاده که به شیوهٔ قواره‌بری در مرکز آن‌ها «بسم الله الرحمن الرحیم» و «إنا فتحنا لک فتحا مبینا» با قطعات آینه تزئین شده‌است (تصویر از مجتبی جوان اجدادی، کارشناس سازمان میراث فرهنگی اردبیل)

دو درِ خورشیدی‌دار مربوط به صندوقخانه (گوشوارهٔ شاه‌نشین)، به‌لحاظ اندازه و تزئینات با سایر درها تفاوت دارند. به‌نظر می‌رسد طرح واگیره‌ای به‌صورت دورانی حول نقش مرکزی اجرا شده‌است و درحقیقت نوعی مرکزگرایی در کلیت خورشیدی مشاهده می‌شود.

روی شیشه‌های رنگیِ درون قاب‌های قواره‌بری‌شده و در میان نقوش گیاهی، در بالاترین شکل کلمات «الله» و «محمد»، در شکل بادامیِ سمت راست، «فاطمه» (س)، «محمد» (ص)، «علی» (ع)، در سمت چپ، «حسن» و «حسین» (ع) نوشته‌اند و در سایر قاب‌های این خورشیدی، قسمت‌هایی از آیات ۵۱ و ۵۲ سورهٔ قلم نگاشته شده‌است.

تصویر ۱۰: خورشیدی درِ دولنگهٔ اتاق مجاور شاه‌نشین و بخشی از آن که تاریخ‌دار است (محبوب نوعی اقدام)

اتاق مجاور شاه‌نشین دارای در و پنجره‌های خورشیدی‌دار است. روی بخشی از شیشه‌های مزین‌شده به اسامی پنج‌تن آل‌عبا (محمد، علی، فاطمه، حسن و حسین (ع))، در سمت چپ خورشیدی و در شکل بادامی مزین به نام «حسن» (ع)، تاریخ ۱۳۱۰ خوانده می‌شود و این بدان معناست که این درهای خورشیدی‌دار همزمان با اتمام کار ساختمان نصب شده‌اند (تصویر ۱۰).

۷-۳. حسینیهٔ مجتهد

حسینیهٔ مجتهد واقع‌در محلهٔ سرچشمه کوچه طوی (طاوار یا تابار) در اردبیل مربوط به دورهٔ قاجار است. میرزا محسن مجتهد، در زمینی که پدرش در زمان سلطنت مظفرالدین شاه قاجار به نام او خریده بود، ساختمانی احداث کرد و آن را طبق وصیت‌نامه‌اش در سال ۱۲۵۶ه.ق، وقف حسینیه کرد (باباصفری، ۱۳۶۲، ج.۲: ۱۴۴؛ ج.۳: ۲۵۶).

محسن دلجو از نوادگان میرزا محسن مجتهد، اظهار می‌دارد که در زمان زندگی میرزا محسن، این حسینیه دو طبقه بوده ولی ارسی نداشته‌است. حدود ۱۲۰ سال پیش، پدر آقای دلجو این ارسی‌ها را سفارش داده‌اند. دربارهٔ این‌که ارسی‌ها در اردبیل و یا در شهرهای دیگر ساخته شده‌اند، اطلاعات شفاهی و یا مکتوبی وجود ندارد (مصاحبه در بهمن ۱۳۹۸). در این بنا، ارسی‌های متعددی به‌کاررفته که عبارتند از:

– سه ارسی سه‌لنگه در تالار جنوبی قرار دارند که قسمت فوقانی آن‌ها با قواره‌بری تزئین شده و آیات قرآنی بر شیشه‌های رنگین آن‌ها نقش بسته است و مابین ارسی‌ها، یک قطعه آینه تمام‌قد با عرض یک‌متر قرار گرفته‌است. در پیشانی نیم‌دایره یا هلالی ارسی، سه مدالیون با نقش

گیاهی شبیه یک بوته گل به‌صورت قرینه اجرا شده‌است. تمام حاشیهٔ پهن اطراف نیم‌تاج و فضای بیرون این سه مدالیون هم با نقش گل و شکوفه تزئین شده‌است (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

– ارسی هفت‌لنگهٔ تالار شمالی که دارای تزئینات قواره‌بری با شیشه‌های رنگی و مشابه ارسی تالار کوچک است.

– ارسی هفت‌دهنهٔ میان دو تالار شمالی و جنوبی، با تسمه‌های زنجیری (به گرانیگاه یا مرکز ثقل) متصل شده و وزنه‌هایی سربی برای بالا و پائین‌بردن آن‌ها وجود دارد تا به هنگام نیاز به بالا کشیده شوند و یک تالار بزرگ به‌دست آید. این گونه ارسی‌ها، نیم‌تاج و پاخور (پاشنهٔ ارسی) ندارند. نقوش حاشیهٔ لنگه‌های ثابت و متحرک، شبیه بقیهٔ ارسی‌هاست که در تزئین آن‌ها از مضامین دعاهای مذهبی و اسماء متبرکه استفاده شده‌است.

– دو ارسی چهارلنگه در بخش شرقی و غربی در طبقهٔ دوم که محل نشستن بانوان است، قرار دارد. این ارسی‌ها از تالارهای طبقهٔ اول قابل مشاهده هستند و از نظر نقوش قواره‌بری، مشابه ارسی‌های تالار کوچک‌تر است. هم‌چنین از اشعار ترکیب‌بند محتشم کاشانی به رنگ سفید در حاشیهٔ میان گل‌ها و غنچه‌های قواره‌بری‌شده، استفاده شده‌است (کیان، ۱۳۹۸: ۵۱).

تصویر ۱۱: حسینیهٔ مجتهد در حال مرمت (تصویر از مجتبی جوان اجدادی، کارشناس سازمان میراث فرهنگی اردبیل)

تصویر ۱۲: سه ارسی سه‌لنگه و آینه‌های میانی، مربوط به سمت راست تالار حسینیهٔ مجتهد (همان)

با توجه به مطالعات انجام‌شده، به‌نظر می‌رسد حسینیهٔ مجتهد به‌لحاظ تنوع و تعدد ارسی‌ها و خورشیدی درها، در بناهای تاریخی اردبیل شاخص است. ولی به لحاظ قدمت، بازشوهای خانهٔ خلیل‌زاده کمی قدیمی‌تر از حسینیهٔ مجتهد است و با کمی تفاوت در عناصر تزئینی، اصول و روش ساخت و نقاشی آن‌ها مشابهت زیادی دارد.

پنج در دولنگه با خورشیدی‌های قواره‌بری‌شدهٔ یکسان در تالارهای این حسینیه وجود دارد. آن‌چه موجب تفاوت این خورشیدی‌ها می‌شود، متفاوت‌بودن قرارگیری شیشه‌های رنگی و آینه‌ها و مضمون نوشتار است. کتیبه‌های روی این شیشه‌ها و آینه‌ها برگرفته از سورهٔ فاطر، سورهٔ کافرون و آیهٔ ۵۶ سورهٔ احزاب است. امروزه تمام واژه‌های آیات روی شیشه‌ها دیده نمی‌شوند و امکان دارد که این قطعات کتیبه‌دار شیشه‌ای در طی ایام شکسته باشند و به جای آن‌ها از شیشه‌های رنگی با نقوش گیاهی جدید استفاده شده باشد (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳: خورشیدی با تزئینات قواره‌بری که به روش قرینهٔ انعکاسی تکثیر شده و بخشی از آیهٔ ۴۱ سورهٔ فاطر روی شیشه‌ها خوشنویسی شده‌است، بخشی از این شیشه و آینه‌ها به مرور زمان شکسته شده‌اند و از شیشه‌های رنگی امروزی برای جایگزینی آن‌ها استفاده کرده‌اند، از همین روی در رنگ آن‌ها ناهماهنگی دیده می‌شود (تصویر از مجتبی جوان اجدادی، کارشناس سازمان میراث فرهنگی اردبیل)

۸. یافته‌های پژوهش

نقش قواربری‌شده روی ارسی‌ها و درهای خورشیدی‌دار خانهٔ خلیل‌زاده، بیش‌تر شبیه گل‌های شاه‌عباسی پروانه‌ای (یا گل زنبق)، غنچه‌های اسلیمی و اسلیمی‌های دهان‌اژدری است و همهٔ این نقوش، شکفتن و برآمدن را در ذهن تداعی می‌کنند. اشکال قواره‌بری‌شده با مفهوم خورشیدی روی درها، به‌معنی پرتو افکنی است چراکه با نور در ارتباط است. این خورشیدی دارای اجزای کوچک بادامی‌شکلی است که در اردبیل به آن ترمه می‌گویند. این اجزاء هم نقش واحدی را در یک مجموعه می‌سازند و هم با تکثیر خود، نقوش بزرگ‌تر و متنوع‌تری را می‌آفرینند. هر شکل بادامی که شبیه نطفه است، درون خود دارای رنگ، اسم و مضمون متفاوتی است. با آن‌که در کنار دیگر نقوش قاب، نقش خود را ایفا می‌کند و جزئی از یک کل است، ولی رسالت دیگری نیز برعهده دارد و آن مضمونی است که در دل آن نوشته شده و بار محتوایی خاصی دارد. اشکال هندسی، تعداد و نوع نقوش، کلمات نوشتاری و حتی رنگ‌ها، بخشی از الگوهای ثابت در هنر سنتی هستند. حرکت نقوش قواره‌بری، از خط مرکز و یا نقطهٔ پایینی در خط مرکزی پیشانی ارسی شروع شده و به اطراف منشعب می‌شود، ولی این به معنای خلوت‌بودن سایر قسمت‌های محیطی نیست. این پراکندگی نقوش بادامی‌شکل در همه قسمت‌های زمینه وجود دارد.

هنرمند مسلمان به ایجاد تزئین‌هایی که عنصر اصلی آنها اشکال هندسی و نقوش انتزاعی بود پرداخت. چنین نگرشی، باعث ایجاد قالبی شد که با استفاده از نقوش هندسی و نگاره‌های اسلیمی، به بیان احساس و اندیشه‌ای خاص پرداخت که توحید مهم‌ترین موضوع آن است. نقوش هندسی به نحو بارزی وحدت در کثرت و کثرت در وحدت را نمایش می‌دهد. (مددپور، ۱۳۷۴: ۱۳۵).

نقوش ارسی حسینیهٔ مجتهد اغلب دارای نظم در تکثیر واگیره‌ها و رعایت قرینه‌سازی رنگی در قواره‌بری‌هاست و از همین رو، به آن تعادل و توازن بخشیده شده‌است. در نقش و رنگ خورشیدی‌های درهای دولنگهٔ حسینیهٔ مجتهد نیز قرینه‌سازی از نیمهٔ مرکزی آن رعایت شده‌است. نقوش انتزاعی این قابِ هلالی کاملاً برگرفته از نقوش گیاهی مانند شکل بادامی، گل لاله، درخت سرو، گل انار، گل زنبق، و گل‌های چندپر هستند و در عین قرینگی، نوعی بی‌نظمی در ترکیب‌بندی وجود دارد. رنگ شیشه‌های این خورشیدی‌ها شامل لاجوردی، سبز ایرانی و زرد است و قاب‌های مشبک آن با آینه‌هایی که روی آن‌ها آیات قرآنی نوشته شده، تزئین شده‌است. زمینهٔ این کتیبه‌ها به رنگ‌های لاجوردی و طلایی است. در فواصل این شیشه‌ها، قطعاتی از آینهٔ ساده نیز کار گذاشته شده که در تصویر ارسی، به رنگ سفید دیده می‌شود.

انسان به طور ناخودآگاه، به دنبال نظم در بی‌نظمی است؛ تمایل به جستجوی الگوهایی دارد که بر اساس درکش از دنیا معنا یافته و از نظر زیبایی، دارای تناسبات مطلوب جزء با کل باشند. انسان از دیرباز الگوهای تزئینی، نمادین و یا با اهداف مذهبی را خلق می‌کرده است. (بل، ۱۳۸۲: ۱۱)

۹. نتیجه‌گیری

هرکدام از ارسی‌های خانه‌های ابراهیمی و خلیل‌زاده یا حسینیهٔ مجتهد به دلایل زیادی چون استفاده از نقاشی و اجرای خوشنویسی روی شیشه و آینه و یا شبکه‌بری کتیبه در بازشوها شاخص هستند. در ارسی‌های این بناها، هنرمند ارسی‌ساز، تمام توجه و دقت خود را بر بخش پیشانی ارسی معطوف کرده‌است، این مطلب در ارسی خانهٔ خلیل‌زاده و ارسی‌های جبهه‌های شمالی و جنوبی حسینیهٔ مجتهد صدق می‌کند. ولی در خانهٔ ابراهیمی به‌جای پیشانی ارسی به‌صورت هلالی یا جناغی، سه طرح مشابه لنگهٔ متحرک در بخش فوقانی ارسی به صورت ثابت اجرا شده‌اند. از آن‌جا که این قسمت مشابه درهای متحرک بخش پایینی است، به هنگام گشوده‌شدن انطباق بیش‌تری با هم دارند. ارسی خانهٔ ابراهیمی به‌دلیل استفاده از گره‌چینی گره ده و شانزده تند، پارچه‌بری‌های ظریف، شیشه‌های دست‌ساز رنگیِ هماهنگ و کتیبه‌های مشبک‌دار و تاریخ‌دار، نمونه‌ای منحصربه‌فرد در ارسی‌های اواخر دورهٔ زندیه و اوایل دورهٔ قاجار است. برخلاف اذهان عمومی که تصور می‌کند ساخت گره‌چینی دشوارتر از قواره‌بری است، به‌نظر می‌رسد آلت‌های قواره‌بری به‌دلیل داشتنِ انحنای خاص، نیاز به دقت بیش‌تری به هنگام ساخت دارند و این‌که قواره‌بری در دورهٔ قاجار رواج یافت، دلیل نزول هنر ارسی‌سازی نیست بلکه به علت تغییر سبک و شیوه در این هنرهای چوبی است. نقوش قواره‌بری نمونه‌های مطالعاتی، اغلب دارای نظم در تکثیر واگیره‌ها و رعایت قرینه‌سازی در نقش‌ها و رنگ‌ها هستند و از همین رو به آن حالت تعادل و توازن بخشیده شده‌است. با آن‌که مرکزگریزی و یا مرکزگرایی در نقش و رنگ خورشیدی درها و یا پیشانی ارسی‌ها شاخص و ملموس نیست، ولی اغلب طراحان سنتی در هر واگیره و تکثیر و گسترش نقش، آن را درنظر داشته‌اند، اما ارسی‌ساز این تعادل را با استفاده از شیشه‌های رنگی در خورشیدی درها یا پیشانی ارسی‌ها حفظ کرده‌است. نقوش انتزاعی قواره‌بری‌ها برگرفته از نقوش گیاهی هستند که با شیشه‌های رنگی

لاجوردی، سبز ایرانی و زرد و هم‌چنین آینه‌هایی با آیات قرآنی، تزئین شده‌اند. زمینهٔ برخی از این کتیبه‌ها بـه رنگ‌هـای لاجـوردی و طلایـی اسـت که بر تنوع رنگی قواره‌بری‌ها می‌افزاید.

پی‌نوشت‌ها

۱. اغلب ارسی‌های موجود در بناهای تاریخی شهر اردبیل، دارای تزئینات مشبک یا نقاشی پشت‌شیشه با مضامین آیات قرآنی، دعا و اسماء متبرکه هستند.

۲. این دعا منسوب به امام صادق(ع) و دارای مضمون زیبایی است: «یا الله یا رحمن یا رحیم یا مقلب‌القلوب ثبت قلوبنا علی دینک وکفنا یا قاضی الحاجات و یا کافی المهمات: خدایا! دستم را بگیر و دلم را بر دینت پابرجا بدار که این شبهه‌ها بر من اثر نکند.»

منابع

امرایی، مهدی. (۱۳۸۳). ارسی، پنجره‌های رو به نور. تهران: سمت.

باباصفری، علی‌اصغر. (۱۳۶۲). اردبیل در گذرگاه تاریخ. ۳ جلد. چاپ دوم. اردبیل: دانشگاه آزاد اسلامی.

بل، سایمون. (۱۳۸۲). منظر، الگو، درک و فرآیند. ترجمهٔ بهنام امین‌زاده. تهران: دانشگاه تهران (نشر اثر اصلی ۲۰۱۲).

ترکمان، علی و فرشچیان، امیرحسین. (۱۳۹۵). بهره‌وری از هنر آینـه‌کـاری در تلطیـف فضـای معمـاری بـا توجـه بـه بازانگـاری فضـای معمـاری اسلامی. ماهنامه شباک. سال دوم (ش۱۷) (جلد اول مطالعات هنر و علوم انسانی). ۴۳-۵۰.

ساعدی، فرشته. (۱۳۹۶). بررسی آینه‌کاری در تزئینات ارسی با توجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی. ماهنامه شباک. سـال سـوم (ش ۲۲). ۴۷-۵۵.

سلحشور، فریال. (۱۳۸۳). مختصری درباره نقاشی پشت شیشه در ایران. فرهنگ مردم، ش. ۸-۹، ۱۵۳-۱۵۴.

طاهباز، منصوره. ۱۳۹۲. دانش اقلیمی طراحی معماری. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

ظهوری قره درویشلو، راحله. (۱۳۹۴). زمینه‌های اقتصادی پایدار معمـاری بـومی ایـران بـا مطالعـه مـوردی خانـه‌هـای تـاریخی اردبیـل. فصـلنامه پژوهش هنر، ش. ۹، ۷۳-۷۸.

عطارزاده، عبدالکریم. (۱۳۷۴). آرایه‌های چوبی در معماری اسلامی ایران: دوره‌های زندیـه و قاجاریـه (پایـان‌نامـه کارشناسـی‌ارشـد منتشرنشـده). دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

فتحـی‌زاده، مجیـد. (۱۳۹۹). تحلیـل عوامـل مـوثر بـر شـکل‌گیـری گـره درودگـری. فصـلنامه هنرهـای صـناعی ایـران، ۳(۵)، ۶۱-۷۲. doi: 10.22052/3.2.61

کیان، مریم. (۱۳۹۵). مستندسازی دیوارنگاره‌های خانه تاریخی کوچه شهیدگاه اردبیل (منتشرنشده). پژوهشـگاه میـراث فرهنگـی و گردشـگری، تهران.

-----. (۱۳۹۷). واکاوی مفاهیم و اعداد رمزی در نقوش و کتیبـه‌هـای ارسـی خانـه ابراهیمـی (منتشرنشـده). پژوهشـگاه میـراث فرهنگـی و گردشگری، تهران.

-----. (۱۳۹۸). بررسی بناهای ارسی‌دار شهر اردبیل (منتشرنشده). پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران.

کیانمهر، قباد، تقوی‌نژاد، بهاره و میرصالحیان، صدیقه. (۱۳۹۴). گونه‌شناسی تزئینـات قـواره‌بـری در فـرم خورشـیدی درهـا. فصـلنامه نگـره، ۱۰ (۳۴)، ۸۴-۱۰۱.

مددپور، محمد. (۱۳۷۴). تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

معاونت پژوهشی میراث فرهنگی استان اردبیل. (۱۳۸۲ الف). پرونده ثبتی خانهٔ خلیل‌زاده (منتشرنشده). مدیریت میراث فرهنگی استان اردبیل.

معاونت پژوهشی میراث فرهنگی استان اردبیل. (۱۳۸۲ ب). پرونده ثبتی حسینیه مجتهد (منتشرنشده). مدیریت میراث فرهنگی استان اردبیل.

معماریان، غلامحسین. (۱۳۸۷). معماری ایرانی. تقریر از دکتر محمدکریم پیرنیا. تهران: سروش دانش.

نوروزوند، محسن. ۱۳۹۷. گزارش طرح مرمت و احیای خانه خلیل‌زاده. شرکت استودیو معمار، اردبیل.
وافی، محمدحسین. (۱۳۸۱). پنجره در معماری مسکونی دوره صفویه اصفهان. فصلنامه هنر، ش. ۵۲. ۱۱۹-۱۴۴.

References

Amrayi, M. (2004). *Orsi the Windows to the Light*. Edition 1, Tehran : Samat Press. pp. 202.

Baba Safari, A. (1986). *Ardabil in the passage of history*. Three volume, Edition 2. Islamic Azad University of Ardabil, Omid Press. pp. 420.

Bell, S. (2003). *Pattern, perception, perception and process*. Translated by Behnam Aminzadeh, Tehran : University of Tehran.

Critchlow, K. (1999). *Islamic patterns*:*an Analytical and cosmological approach*. Translated by Seyed Hassan Azarkar. Tehran : Hekmat.

Deputy of Cultural Heritage of Ardabil Province. (2003). Registration file of Hosseinieh Mojtahed. Ardabil : Cultural Heritage Management of Ardabil Province.

Ghobadian, V. (1994). *Climatic study of traditional Iranian buildings*. Edition 8, Tehran : University of Tehran. pp. 264.

Kazerouni, J., & Salahshour, F. (2008). *Reverse painting on glass*.Tehran : Nazar pub

Kian, M. (2018). *Analysis of concepts and symbolic figures in the Orsi motifs and inscriptions of Ebrahimi House*. Cultural Heritage Research Institute.

Kian, M. (2019). *Study of Orsi buildings in Ardabil*. Tehran : Cultural Heritage Research Institute.

Madadpour, M. (1995). *Manifestations of Spiritual Wisdom in Islamic Art*. Tehran : Amirkabir Publications.

Memarian, Gh. (1994). *Introduction to Iranian residential architecture, introverted typology*. Tehran : University of Science and Technology.

Memarian, Gh. (2008). *Iranian architecture*. Report by Dr. Mohammad Karim Pirnia. Tehran : Soroush Danesh Press.

Moghbeli, A., & Soodian Tehrani, S. (2019). Symbolism of Shia Imamat Concept on Decorative Patterns of Imamzadeh Roshan Abad of Gorgan. *Journal of Naqshejahan*. 9(3) :233-243.

Nowruzvand, M. (2018). *Report on the renovation project of Khalilzadeh House*. Ardabil : Memar Studio Company.

Ramin, A. (2004). *Analytical Philosophy of Art*. Tehran : Academy of Arts Publications. pp. 56.

Management of Ardabil Province. (2003). *Research Deputy of Cultural Heritage*. Khalilzadeh House Registration File. Ardabil : Cultural Heritage.

Saedi, F. (2017). Study of the art of mirror work in Orsi decorations. *Journal of Arts and Humanities Studies*, 3(3) : 45-55.

Tabarsi, A. A. (1971). *Majmaʿ al-bayān* (*Compendium of Elucidations on the Exegesis of the Quran*). Research and footnote by Allameh Abolhassan Shaʿrani. Tehran : Farahani Publications.

Tahabaz, M. (2013). *Climatic Knowledge*: *Architectural Design*. Tehran : Shahid Beheshti University Press. pp. 204.

Turkman, A., & Farshchian, A. H. (2016). Productivity of the art of mirror work in stylizing the architectural space according to the re-creation of Islamic architectural space. *Journal of Arts and Humanities Studies*, 2(10) : 43-49.

Vahdattalab, M., & Nikmaram, A. (2017). An Investigation into the Importance, Abundance and Distribution of Red Color in Stained Glass Windows of Historical Houses in Iran. *Journal of Fine Arts*, 22(2): 87-97.

Zohori Gharah Darvishlu, R. (2015). Sustainable economic contexts of Iranian indigenous architecture (Case study: Historical houses in Ardabil). *Journal of Art Research*. 9: 73-78.

A Comparative Study of the Decorations of Qajar Openings in Shahneshin of the Historical Monuments of Ardabil (A Case Study: Shahneshin Houses of Ebrahimi, Khalilzadeh and Hosseinieh Mojtahed)

Maryam Kian Asl
Member of the Scientific Faculty of the Research Institute of Cultural Heritage and Tourism. Traditional arts Department. Tehran. Iran. (Corresponding Author)/ m.kian@richt.ir
Zahra Taghadosnejad
Research Expert, the Research Department of Iranian Traditional Arts, the Research Institute of Cultural Heritage & Tourism, Traditional Arts Department. Tehran, Iran/ z.taghadosnezhad@richt.ir

Received: 11/12/2023
Accepted: 22/02/2024

Introduction
Orsi is one of the important elements in practical decorations in the palaces of historical houses in Ardabil. It cannot be said clearly that this architectural element has declined as the end of the Qajar period approached. Although the date of their construction was related to the Qajar era, each has special characteristics. Although, no one exactly knows where these Orsies were made, what is certain is that the use of writings with religious themes in the form of Moshabbak or painting behind the glass has been noticed more in Ardibil than in other parts of Iran. in this study, the doors and window skylights of three places in the old cotext of Ardabil were examined; the question subsequently raised was that the differences in Orsi and the skylight above the doors, called Khorshidi, could be considered the reason why this art declined in the Qajar era.

Research Method
In the field research, conducted in the historical area of Ardabil, many buildings with sashes were visited. Among these, three buildings were chosen, including Ebrahimi House, Hosseinieh Mojtahed, and Khalilzadeh Houses. Ebrahimi House was selected due to the dated text with wood lattice on its Orsis. Hosseinieh Mojtahed and Khalilzadeh Houses were chosen because of the variety of several types of Orsies and doors with semi-circular Khorshidis. In this regard, interviews were conducted with the experts of the cultural heritage organization of Ardabil, the restorers of sashes, the owners, and the custodians of these buildings. This information was more about the pathology and technology of Orsies than about the history of this art field in Ardabil or about their makers. To fill the gaps, the related library resources were collected. Significant articles, done in the field of Orsies, were collected, but the traditional door and window decorations of Ardabil had not been explored. Finally, the data was analyzed comparatively. Ebrahimi house's Orsies were made of knotted walnut wood with decorations, a dated inscription, and solid knitted decorations with "Akhtar-Chalipa" motifs that were used in the bottom of the Orsies. Orsi decorations all were in the form of a simple Ghavareh Bori, Parcheh Bori, and Gherah Chini next to the edges of the frame.

Research Findings

The greatest variety of Orsies were seen in Hosseinieh Mojtahad in Ardabil. In this building, Orsies, with lead weights (without obstaclesPakhor) in the middle of the two halls, and the eastern and western Orsies had a type of lock called Khorusak to keep Orsies open. In the rooms next to the Shahneshin and small rooms (Goshvar) in the upper half of the floors, Orsies of a smaller Orsi are used. Orsi motifs in Hosseinieh Mojtahed's Shahneshin often included white motifs “Vagireh”; it reflected a state of balance and equilibrium. The Shahneshin Orsi of Khalilzadeh House had seven windows with Ghavareh Bori and paintings behind the glass and Jalaliyeh frames with holy names. Decorative methods in Hosseiniyeh Mojtahed and Khalilzadeh House had common implications. Paintings behind the glass with Quranic verses and blessed names were used in the Orsies of both buildings. However, in the Orsies of Shahneshin of Ebrahimi House, these concepts were in the form of a wooden lattice. The methods of decorating Orsies were arranged and fastened together by using parts of “Alat” and “Loghat” based on the design. Still, the Parcheh bori decorations did not have wooden joints, two pieces of 20×7cm in the same shape with a specific design and pattern. They were cut in the same way and a handmade color broad glass lay between them. This method was to fill the frame around the Orsi; however, in the Orsies of Khalilzadeh House and Hosseinieh Mojtahed, pieces of the same dimensions of successive strips of mirror material were used instead of wooden pieces of Parcheh Bori, all of which were embedded in the form of “Alat” geometric shape. Materials other than wood were not used in them. The motif of the Ghavareh Bori on the Orsi and the doors of the Khalilzadeh House was more Slimi to Shah Abbasi's butterfly flowers or lilies, Slimi buds, and Dahan Ajdari Slimi, and all these motifs were associated with blooming and rising. The represented sun had small almond-shaped parts, called “Termeh” in Ardabil. These components made a single role in a set.

Conclusion

The Orsies of Ebrahimi and Khalilzadeh houses or Hosseinieh Mojtahed are notable for many reasons such as the use of painting and calligraphy on glass and mirrors, the existence of texts with a date, and various motifs in the Ghavareh Bori or Ghereh chini. In these buildings, the carpenter has often paid the most attention and care to the decoration of the parts where the light enters above the door and windows, but this is not the case in Ebrahimi House. The movable doors of the lower part are similar to the fixed and upper parts. Sashes in Ebrahimi's are unique examples among the sashes of the late Zandiye period and the early Qajar period due to their dated inscription. Contrary to the common opinion, which considers the making of Gereh Chini more difficult than Ghavareh Bori, Ebrahimi House seems to require more precision during construction due to its special curvature. During the Qajar era, the art of Ghavareh Bori became very popular and underwent changes. This change is not because of the decline of the art of orsi-making but because of changes in the style and the method.

Keywords: Skylights, Orsi, Ebrahimi House, Khalilzadeh House, Hosseinieh Mojtahe.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HIS.2023.252977.1124

تأثیر نوآوری‌های فنی رنگ بر تحولات بصری سفال قاجار*

ابوالفضل عرب‌بیگی**
صمد سامانیان***
عباس اکبری****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۲/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۵/۱۵

چکیده

یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد سفال قاجار که آن را از سفال دیگر دوران متمایز می‌سازد، به‌کارگیری تنوعی از طیف‌های رنگی نوظهور است که پیش از آن سابقه نداشته‌اند. در اغلب پژوهش‌های صورت‌گرفته پیرامون خصلت‌های بصری سفال قاجار، این مسئله، نتیجهٔ منطقی تغییر ذائقهٔ زیبایی‌شناختی این دوره قلمداد شده، اما به تحولات صورت‌گرفته در زمینهٔ فناوری توجهی نشده‌است. از این‌رو، هدف پژوهش حاضر، مطالعهٔ نقش نوآوری‌های فنی در شکل‌گیری تحولات بصری سفال قاجار در عرصهٔ رنگ‌پردازی است، ضمن آن‌که زمینه‌های پیدایش نوآوری‌های فنی در سفال قاجار به‌ویژه در حیطهٔ فناوری رنگ را مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌دهد. در پژوهش کیفی حاضر، از روش تحقیق تاریخی- تحلیلی استفاده شده و گردآوری داده‌ها با مراجعه به اسناد کتابخانه‌ای و میدانی انجام پذیرفته‌است. این تحقیق بر مطالعهٔ نمونه‌هایی از سفال قاجار متمرکز شده که ترکیبات رنگ آن‌ها تحت آنالیزهای شیمیایی و ریزساختاری قرار گرفته‌است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که رواج رنگیزه‌های جدید در دورهٔ قاجار نظیر نانوذرات طلا، آنتیمونات سرب، اکسید اورانیوم و اکسید کروم که از آن‌ها به ترتیب رنگ‌های قرمز- صورتی، زرد، زرد- نارنجی و سبز حاصل گشته، عامل تنوع و کثرت رنگی به‌ویژه در شیوهٔ زیرلعابی بوده‌است. افزون بر این‌که خلاقیت و دستاوردهای سفالگران قاجار در زمینهٔ ساخت رنگ‌های ترکیبی و بهره‌گیری از قابلیت غلظت رنگ‌ها در رنگ‌پردازی، در گسترش دامنهٔ این پدیده مؤثر واقع شده‌است. رواج نوآوری‌های فنی در این دوره نیز در پی تسهیل انتقال علوم جدید از اروپا به ایران طی فرایندهای مختلف ازجمله تحصیل و آموزش علوم جدید، ترجمه و تألیف کتب علمی جدید و واردات فناوری‌های نوظهور تحقق یافته‌است.

کلیدواژه‌ها:

سفال قاجار، فناوری سفال، ساخت رنگ، رنگ‌پردازی.

* مقالهٔ حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «زمینه‌ها و عوامل فناوری مؤثر بر زبان بصری سفال قاجار» به راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاورهٔ نگارندهٔ سوم است که در در دانشگاه هنر انجام گرفته‌است.

** دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، و عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران (نویسنده مسئول)/ abolfazl.arabbeigi@gmail.com

*** استاد و عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ Samanian@art.ac.ir

**** دانشیار و عضو هیئت علمی دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ abbas_a_uk@yahoo.com

۱. مقدمه

در دورهٔ قاجار خصلت‌های بصری آثار سفالی، به‌مانند دیگر آثار هنری، دستخوش تغییراتی اساسی می‌گردد و از الگوی غالب در هنر این دوره که تفاوت‌هایی بارز با هنر پیش از خود دارد، تبعیت می‌کند. این دگرگونی، بیش از همه در عرصهٔ رنگ‌پردازی سفالینه‌ها نمود می‌یابد. آن‌گونه که تنوعی از طیف‌های رنگی نوظهور که پیش از این سابقه‌ای در سفال ایران نداشتند و یا آن چنان‌که بایست به منصهٔ ظهور نرسیده بودند، آثار مختلف سفالی را دربر می‌گیرند. در مباحث نظری پیرامون این موضوع، دلیل این مسئله عموماً به تغییر ذائقهٔ اجتماعی و سلیقهٔ زیبایی‌شناختی این دوره نسبت داده می‌شود اما از تأثیر بدعت‌های صورت‌گرفته در زمینهٔ فناوری چندان صحبتی به میان نمی‌آید. پژوهش حاضر با هدف شناخت منشأ نوآوری‌های سفال قاجار و نیز واکاوی نقش فناوری در شکل‌گیری تحولات بصری سفال این دوره در عرصهٔ رنگ آثار، در صدد پاسخگویی به این سؤالات است: چه عواملی، موجبات پیدایش نوآوری در فناوری سفال قاجار را فراهم آورده‌اند؟ نوآوری‌های فنی سفال قاجار چه نقشی در شکل‌گیری تحولات بصری سفال این دوره در عرصهٔ رنگ‌پردازی ایفا کرده‌اند؟ در این راستا ابتدا زمینه‌های شکل‌گیری نوآوری در فناوری سفال قاجار از ورای موضوعاتی هم‌چون تحصیل و آموزش علوم جدید، ترجمه و تألیف کتب علوم جدید و واردات فناوری‌های نوظهور مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد. پس از آن، مصادیق مختلف نوآوری‌های فنی رنگ سفال قاجار در دو بخش مجزا شامل کاربست رنگیزه[۱]های جدید و ساخت رنگ‌های ترکیبی تبیین می‌گردد. در پژوهش کیفی حاضر، از روش تحقیق تاریخی- تحلیلی استفاده شده و گردآوری داده‌ها با مراجعه به اسناد کتابخانه‌ای و میدانی انجام پذیرفته‌است. در این راستا به منابع مختلف اعم از متون و منابع تاریخی (کتاب، نسخه و سند)، آثار و اسناد موجود در موزه‌ها و ابنیهٔ تاریخی رجوع شده‌است. در این تحقیق، عمدتاً آثار سفالین برجای‌مانده از دورهٔ قاجار که ترکیبات رنگ آن‌ها از سوی دیگر محققان، تحت آنالیزهای شیمیایی و ریزساختاری قرار گرفته، مورد تأکید قرار دارند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در سال‌های اخیر تحقیقات بسیاری در رابطه با ویژگی‌های بصری و زیبایی‌شناختی سفال قاجار صورت پذیرفته که می‌توان اذعان کرد تقریباً همگی، سلیقهٔ زیبایی‌شناسی رایج در این دوره را عامل تأثیرگذار در شکل‌گیری این ویژگی‌ها ازجمله در عرصهٔ رنگ سفال عنوان کرده‌اند. از این میان، تنها مقالهٔ جنیفر اسکرس[۲] (۱۳۹۹) با عنوان «نقش رنگ در مضامین و تکنیک‌های کاشی‌کاری قاجار» است که در شکل‌گیری ویژگی‌های بصری آثار سفالی، برای فناوری نقشی هم‌سنگ با سلیقهٔ زیبایی‌شناسی قائل می‌گردد و از پیدایش پویشی تازه در فناوری رنگ آثار این دوره سخن می‌گوید. با این وجود، وی به طرح بحث بسنده کرده و چگونگی تأثیر نوآوری‌های فنی بر ویژگی بصری آثار سفالی را موردتوجه قرار نداده‌است. در حوزهٔ شناخت فناوری سفال قاجار نیز چندین پژوهش انجام گرفته که عموماً بخشی از آن‌ها به مطالعه و آنالیز رنگیزه‌های مورداستفاده در کاشی‌های قاجار اختصاص یافته‌است. «توسعهٔ یک روش غیرمخرب برای کاشی‌های منقوش زیرلعابی، از طریق آنالیز اشیاء ایرانی قرن نوزدهم» پژوهشی از رایشه[۳] و همکاران (۲۰۰۹)، «مطالعهٔ غیرتهاجمی کاشی‌های منقوش زیرلعابی چندرنگ قرن نوزدهم ایران از طریق طیف‌سنجی بازتاب نور مرئی» نوشتهٔ رایشه و همکاران (۲۰۱۱) و «فناوری تولید استاد سفالگر علی‌محمد اصفهانی: نگاهی به تولید کاشی‌های تزئینی زیرلعابی قرن نوزدهم میلادی در ایران» اثری از رایشه و فوکت[۴] (۲۰۱۲) در زمرهٔ مهم‌ترین این تحقیقات هستند که همگی رنگیزه‌های نوظهور در دورهٔ قاجار را مورد اشاره قرار می‌دهند اما از پیوند میان آن‌ها و تحولات بصری سفال قاجار در عرصهٔ رنگ‌سازی صحبتی به میان نمی‌آورند. پژوهش متین[۵] و همکاران (۲۰۲۰) با عنوان «ما باید نمونه‌ای برای شما بفرستیم، گفتگوی بین ایران و اروپا: نگرش‌ها پیرامون تکنولوژی سرامیک اواخر قرن نوزدهم براساس آنالیز شیمیایی کاشی‌هایی از عمارت اتحادیه تهران» نمونه‌ای دیگر از این دست تحقیقات است که به ارتباط ضمنی میان رواج رنگیزه‌های جدید و ویژگی‌های بصری کاشی‌های قاجار اشاره می‌کند و عوامل تأثیرگذار در انتقال فناوری رنگیزه‌های مزبور از اروپا به ایران را به اختصار طرح می‌نماید. مروری بر منابع مورداشاره، نشانگر آن است که پیدایش نوآوری‌های سفال قاجار و نقش فناوری در شکل‌گیری تحولات بصری سفال این دوره در عرصهٔ رنگ آثار، تاکنون مغفول مانده‌است و ضرورت انجام پژوهش حاضر را آشکار می‌سازد.

۳. زمینه‌های شکل‌گیری نوآوری در فناوری سفال قاجار

۳-۱. تحصیل و آموزش علوم جدید

از همان ابتدای دورهٔ قاجار، آگاهیِ بخشی از دستگاه حکومت نسبت به کمبود و ضعف دانش در زمینهٔ علوم، فنون و صنایع جدید، منجر به اتخاذ سیاست‌هایی برای رفع این مشکل گردید. از اولین اقدامات صورت‌گرفته در این راستا، اعزام محصل به خارج جهت فراگیری دانش و

فناوری نوین رایج در اروپا بود. این روند از زمان ولیعهدی عبّاس‌میرزا آغاز شد و تا پایان دورهٔ قاجار با فراز و فرودهایی ادامه داشت.[۶] به‌رغم آن‌که رشته‌های مرتبط با امور نظامی درنظر دست‌اندرکاران این طرح در اولویت بودند اما دیگر رشته‌های صنعتی نیز موردتوجه قرار گرفتند و به‌تدریج بر تنوع و تعدد آن‌ها افزوده گشت. از میان دانشجویان اعزامی، برخی از کسانی که مأمور به کارآموزی در صنایع شده بودند، پیش از این نیز سابقهٔ کار در رشتهٔ موردنظر را داشتند و تنها جهت فراگیری فناوری‌های نوین به این مأموریت اعزام گشتند. برخی از اساتید صنایع و حرفه‌ها و نیز فارغ‌التحصیلان دارالفنون را می‌توان از این دست به شمار آورد. محصلان اعزامی، اغلب به دلیل فراهم‌نبودن زیرساخت‌های صنعتی لازم در کشور، پس از بازگشت به ایران قادر به فعالیت در حرفهٔ تخصصی خود نبودند و از این‌رو در زمینه‌های دیگر ازجمله امور اداری، آموزش و ترجمه به کار گماشته شدند. برخی اما دست به عملی‌کردن آموخته‌هایشان زدند و در راه‌اندازی صنایع و فنون جدید نقش مؤثری ایفا کردند.[۷] تعدادی از آن‌ها حتی ابزار و وسایل موردنیاز احداث صنایع را نیز با خود به همراه آوردند.[۸]

در میان محصلین اعزامی به فرانسه در سال ۱۲۷۶ ه.ق، دو کارآموز چینی‌سازی نیز وجود داشتند. آقامحمد و هدایت‌الله‌خان دو نفری بودند که در کارخانه‌های شهر سِور مشغول به تعلیم چینی‌سازی شدند و پس از مدتی در این فن مهارت یافتند[۹] (ممتحن‌الدوله، ۱۳۶۲: ۲۰۵؛ محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۳۳۰-۳۳۱). این دو، پس از بازگشت به ایران اگرچه به دلیل عدم وجود کارخانهٔ چینی‌سازی، نتوانستند در حرفهٔ تخصصی خود مشغول به کار شوند اما آن‌گونه که از شواهد پیداست در ارتقاء صنعت کاشی‌سازی (محصولات خمیرسنگ) برخی مناطق ایران مفید واقع شدند. بنابر گزارش نقل‌شده در روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران (رمضان ۱۲۸۱ ه.ق)، هدایت‌الله‌خان به‌دنبال صدور فرمان ارتقای چینی‌سازی (کاشی‌سازی[۱۰]) نائین توسط ناصرالدین‌شاه، مأمور به انجام این کار شد و موفقیت‌هایی نیز در این زمینه کسب نمود (روزنامهٔ دولت علیّه ایران، ۱۳۷۲: ۷۴۸). دور از ذهن نیست که در این روند، آن‌ها برخی تجربیات خود و بخشی از دانش جدید را در اختیار سفالگران نهاده باشند.

شیشه‌سازی و معدن‌شناسی اگرچه به‌طور مستقیم با سفالگری ارتباطی نداشتند اما به‌صورت غیرمستقیم بر آن تأثیرگذار بودند. در رشته‌های مزبور نیز کارآموزانی جهت فراگیری فنون جدید، روانهٔ کشورهای اروپایی شدند. در رشتهٔ بلورسازی (شیشه‌سازی)، محمدحسین‌بیک افشار در سال ۱۲۶۳ ه.ق (سرمد، ۱۳۷۲: ۲۵۰) و کربلائی عبّاس و آقارحیم اصفهانی نیز در سال ۱۲۶۷ ه.ق به روسیه اعزام شدند که از این میان آقارحیم پس از بازگشت، در تهران کارخانهٔ بلورسازی برپا کرد (همان: ۲۴۲؛ محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۱۹۵). برای تحصیل معدن‌شناسی، جعفرقلی‌بیک افشار در سال ۱۲۳۸ ه.ق عازم روسیه (سرمد، ۱۳۷۲: ۲۵۱) و محمدعلی آقا در سال ۱۲۶۰ ه.ق روانهٔ فرانسه شد (محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۱۹۰). میرزا جهان کاشانی و میرزا نظام‌الدین کاشانی نیز به همین منظور در سال ۱۲۷۳ ه.ق رهسپار فرانسه شدند و پس از بازگشت، مأمور به یافتن معادن داخلی گشتند (همان، ۳۲۴ ، ۳۲۹).

از دیگر اقدامات انجام‌گرفته از سوی حکومت و نخبگان سیاسی و دیوانی جهت رفع کمبودهای علمی و فنی، می‌توان راه‌اندازی نهادهای آموزشی با الهام از مدارس اروپایی را عنوان کرد. سرآغاز تأسیس این نهادها از دورهٔ ناصری و به‌دنبال شکل‌گیری ایده‌ها و گرایشات تجددخواهانه بود. الیور واتسون[۱۱]، آثار زیرلعابی چندرنگ قاجار- مربوط به اواخر قرن ۱۳ و اوایل قرن ۱۴ ه.ق- را به دلیل سبک متفاوت آن‌ها از دیگر سفالینه‌های قاجاری، تولید یک «مکتب هنری»[۱۲] و یا مؤسسهٔ آموزشی خاص هم‌چون «دارالفنون» می‌داند (Watson, 2006 : 340). دارالفنون، اولین نهاد آموزشی رسمی مدرن در ایران بود که در سال ۱۲۶۸ ه.ق/ ۱۸۵۱ م. به ابتکار و همّت امیرکبیر جهت آموزش علوم و فنون جدید در تهران احداث گردید. در سیاست‌گذاری آموزشی این مدرسه، از میان رشته‌های هنری، تنها آموزش نقاشی و موسیقی که وجهی آکادمیک داشتند، مدنظر قرار گرفته بود اگرچه بعدها امکاناتی نیز برای آموزش عکاسی و اجرای نمایش در این مکان فراهم گشت.[۱۳] با این وجود تا سال‌های پایانی قاجار، رشتهٔ دیگری به دروس هنر این مدرسه افزوده نگردید.[۱۴]

برخلاف دارالفنون که یک نهاد آموزش علمی بود، در این دوره نهادهای دیگری با رویکرد آموزش عملی نظیر «مجمع‌الصنایع» و «مدرسهٔ صنایع مستظرفه» تأسیس یافتند. مجمع‌الصنایع نوعی مؤسسهٔ علمی- ترویجی بود که در سال ۱۲۶۹ ه.ق/ ۱۸۵۲م. و با هدف احیاء هنرهای از رونق افتاده و نیز اشاعهٔ فنون جدید احداث گردید و دست‌کم تا پایان دورهٔ قاجار تداوم داشت. به‌رغم وجود رشته‌های متعدد و صنایع گوناگون در این مرکز، هیچ نشانی از فعالیت سفالگران در آن دیده نمی‌شود.[۱۵] مدرسهٔ صنایع مستظرفه، نخستین آموزشگاه هنرهای زیبای ایران و نوع ایرانی‌شدهٔ «آکادمی» اروپایی بود که در اواخر دورهٔ قاجار، سال ۱۳۲۹ ه.ق/ ۱۹۱۱ م. به‌منظور ارتقاء و تعلیم انحصاری هنرهای زیبا به‌ویژه نقاشی افتتاح گردید. در برنامهٔ راهبردی این مدرسه به جز نقاشی، آموزش صناعات ایرانی نیز پیش‌بینی گشته بود، اگرچه در این میان اثری از تعلیم سفالگری و یا کاشی‌سازی به چشم نمی‌خورد.[۱۶]

مجموعه موارد ذکرشده، ایدهٔ آموزش سفال به‌صورت نظام‌مند و آکادمیک را در یک مؤسسهٔ آموزشی تا حدود زیادی منتفی می‌سازد. با این وجود نمی‌توان تأثیر این نهادها بر سفالگری قاجار را به‌طور کل انکار کرد. با مشاهدهٔ فهرست معلمان دارالفنون می‌توان دریافت که در میان دروس این مدرسه، علومی مانند معدن‌شناسی و شیمی که به‌صورت غیرمستقیم در ارتباط با سفالگری هستند، حضور چشمگیری داشته‌اند.[۱۷] چارنوتا [۱۸] از اولین معلمان معدن‌شناسی دارالفنون بود که به نقل از روزنامهٔ وقایع اتفاقیه، مأمور بازدید معادن شد و در سال ۱۲۶۹ ه.ق به همراه شاگردانش، سنگ‌هایی را از معادن دماوند و مازندران جهت آزمایش به تهران آورد (۱۳۷۳: ۵۸۳). گویا از بدو تأسیس دارالفنون، آزمایشگاه کوچکی توسط معلمان در این مدرسه راه‌اندازی شده بود چراکه در سال ۱۲۶۹ ه.ق گزارش شده ترکیباتی هم‌چون اکسید روی، سولفات روی، سولفات آهن، نیترات نقره، اکسید پتاسیم و کربنات پتاسیم توسط دو تن از محصلان این مدرسه تولید گشته‌است (همان: ۶۱۱). در سال ۱۲۷۵ ه.ق/ ۱۸۵۹ م.، فوکتّی معلم شیمی و فیزیک، با خرید ابزار و وسایل موردنیاز آزمایشگاه، نقش مهمی در تجهیز آن ایفا کرد (همان: ۲۷۷۴). استفاده از آزمایشگاه مزبور توسط اولمر، دیگر معلم شیمی و فیزیک دارالفنون به‌منظور آنالیز ترکیبات لعاب و رنگ‌های متداول در سفال قاجار مورد اشاره قرار گرفته‌است (Olmer, 1908 : 57). برخلاف معلمان یادشده، کنستان[۱۹] در زمینهٔ معدن‌شناسی و علم شیمی مهارتی نداشت. تخصص وی در زمینهٔ نقاشی روی چینی بود اما به جهت نبود کارخانهٔ چینی‌سازی در ایران، به سِمت معلم نقاشی در دارالفنون پذیرفته شد (محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۲۸۳). این مطلب قابل توجه است که فعالیت هریک از افراد مذکور می‌توانسته در انتقال دانش و تجربیات آن‌ها به حوزهٔ فناوری سفال و بهره‌گیری سفالگران از این تجربیات تأثیرگذار باشد.

۳-۲. ترجمه و تألیف کتاب‌های علوم جدید

درخصوص اخذ علوم غربی، ترجمهٔ کتب اروپایی یکی از تلاش‌های متعدد حکام و صاحب‌منصبان قاجاری بود. این جریان از دوران ولیعهدی عبّاس‌میرزا آغاز گشت، اگرچه به علت جنگ‌های ایران و روسیه و نیاز به منابع نظامی، ترجمهٔ کتاب‌های نظامی در اولویت قرار داشت. با تأسیس دارالفنون و آموزش علوم با رویکرد اروپایی در دورهٔ ناصری، ضرورت ترجمهٔ کتاب‌های علوم جدید، بیش از پیش احساس گردید و متون بسیاری در رشته‌های مختلف ترجمه گشتند[۲۰] و در چاپخانهٔ دارالفنون که به همین منظور احداث شده بود، به طبع رسیدند. در این راستا هم‌چنین نهادی تحت نظارت شخص شاه با عنوان «دارالترجمه» برپا گشت که به‌منظور ترجمهٔ آثار اروپایی، هیئتی در آن گرد آمدند.[۲۱] در این دوره، تنوع ترجمه‌ها نسبت به گذشته فزونی گرفت و علاوه بر کتب نظامی، رسائل طب، داروسازی، ریاضی، زمین‌شناسی، شیمی، فیزیک، تاریخ و ادبیات را نیز شامل گردید. فرایند ترجمهٔ کتاب در این دوران گاهی با اقتباس و تألیف کتب جدید براساس ترجمه‌های انجام‌گرفته همراه بوده‌است. درحقیقت، بیش‌تر تألیفات کتب علوم جدید، ترجمه‌هایی از متون اروپایی هستند که تخلیص و گزینش شده‌اند و به همین دلیل، عموماً نام اصلی کتاب و مؤلف در آن‌ها قید نگردیده‌است.[۲۲]

علاقهٔ وافر ناصرالدین‌شاه به چینی‌آلات و بلورجات و تمایل درباریان ازجمله امیرکبیر به رواج و گسترش این صنایع در ایران، انجام ترجمه‌هایی از متون اروپایی در ارتباط با حوزه‌های مزبور را در پی داشت. علم ساختن چینی در زمرهٔ اولین رسائل ترجمه‌شده در زمینهٔ چینی‌سازی است که در سال ۱۲۶۸ ه.ق توسط ژول ریشار و به فرمان امیرکبیر انجام گرفته‌است.[۲۳] این رساله مطالب مختلفی ازجمله مواد اولیه، ساخت گل، شکل‌دهی، کوره و پخت، ساخت لعاب و رنگینه‌ها و شیوهٔ نقاشی و طلاکاری چینی را شامل می‌شود (علم ساختن چینی، ۱۲۶۸ ه.ق: ۳۸-۷۴). رسالهٔ یادشده یکی از ده رسالهٔ ترجمه‌شده توسط ریشار در زمینهٔ فناوری‌های مدرن و رایج در اروپاست که در قالب یک نسخه تدوین یافته‌است. دیگر رسالهٔ این مجموعه، علم ساختن بلور و شیشه است که مطالبی دربارهٔ مواد اولیه، کوره، ذوب و شکل‌دهی محصولات ارائه می‌کند (علم ساختن بلور و شیشه، ۱۲۶۸ ه.ق: ۷۵-۱۰۰). رسالهٔ تفصیل ساختن چینی از دیگر رسالات ترجمه‌شده در زمینهٔ چینی‌سازی است که با استناد به یادداشت انجامهٔ نسخه، در سال ۱۲۸۴ ه.ق و در محل دارالترجمه صورت گرفته‌است.[۲۴] این رساله، اطلاعاتی در رابطه با فناوری ساخت چینی، مشابه با عناوین ذکرشده در رسالهٔ علم ساختن چینی را اگرچه به صورت مبسوط‌تر ارائه می‌کند، ضمن آن‌که مشتمل بر مطالبی جدید مانند فنون چاپ روی چینی می‌شود (تفصیل ساختن چینی، ۱۲۸۴ ه.ق).

به‌واسطهٔ آنکه شیمی و معدن‌شناسی جزو دروس اصلی دارالفنون بودند، ترجمه و تألیفات نسبتاً زیادی در ارتباط با آن‌ها صورت گرفته‌است که اغلب، حاوی اطلاعاتی در معرفی مواد و معدنیات نویافته و طریقهٔ فراوری آن‌ها هستند.[۲۵] از مهم‌ترین این موارد می‌توان از اصول علم شیمی جدید (میرزا کاظم محلاتی، ۱۳۰۷ ه.ق)، رساله در علم شیمی (میرزا خلیل طبیب، ۱۳۰۸ ه.ق)، علم معدن و شناختن و جدانمودن فلزات از

اخلاط معدنی (۱۲۷۱ ه.ق) و اصول علم معدن‌شناسی (محمدآقا، ۱۳۲۴ ه.ق) یاد کرد. بازار ترجمه و تألیف کتاب‌های صنایع و فنون نیز به دلیل توجهات ویژهٔ دستگاه حکومت به آن، از رونق قابل ملاحظه‌ای برخوردار بوده‌است. در میان موضوعات و مباحث متنوع این کتب، مطالبی نیز در رابطه با چینی‌سازی، طلاکاری چینی و شیشه‌سازی به چشم می‌خورد. معرفة البدایع فی الفنون و الصنایع (دوشوز، ۱۳۲۴ ه.ق: ۸۸- ۱۰۶) و هنرآموز حسین (کاظم‌زاده، ۱۳۲۲ ه.ق: ۲۸) در زمرهٔ این کتب به شمار می‌روند.[۲۶]

۳-۳. واردات فناوری‌های نوظهور

حکام و مقامات سیاسی قاجاری، جهت برون‌رفت از عقب‌ماندگی کشور و مدرن‌نمودن آن در عرصه‌های مختلف، به‌جز سرمایه‌گذاری در اخذ و رواج «علم فناوری»، به واردکردن «وجوه مادی فناوری» اعم از ابزار، تجهیزات و مواد اولیه نیز مبادرت می‌ورزیدند. واردات فناوری به‌ویژه در دورهٔ ناصری یا با اقدام دولت و نخبگان دیوانی یا به همّت تجار و سرمایه‌گذاران داخلی (عموماً با همکاری و مساعدت متخصصان اروپایی) و یا از طریق شرکت‌ها و سرمایه‌گذاران خارجی تحقق می‌یافت.

صاحب‌منصبان و مأموران دولتی، اغلب در اثنای سفرهای خود به اروپا، با فناوری‌های نوین آشنا می‌شدند[۲۷] و پس از بازگشت به وطن، ازطریق واردکردن تجهیزات موردنیاز، موجبات راه‌اندازی برخی از آن‌ها را فراهم می‌نمودند. در این راستا، دولت نیز گاهی بودجه و امکانات موردنیاز اصحاب صنایع جهت احداث کارخانه‌هایی با فناوری جدید و یا ارتقاء کارخانه‌های قدیمی را تأمین می‌کرد. احداث کارخانهٔ چینی‌سازی در ارک تهران در سال ۱۲۶۸ ه.ق به دستور ناصرالدین‌شاه و با حمایت دربار (روزنامه وقایع اتفاقیه، ۱۳۷۳، ج.۷: ۵۵۰) از مهم‌ترین نمونه‌های این دست از اقدامات به شمار می‌آید.[۲۸] ارتقاء کارخانهٔ بلورسازی قم در سال ۱۲۶۷ ه.ق (همان)، تأسیس کارخانهٔ بلورسازی در ارک تهران در سال ۱۲۶۸ ه.ق (همان: ۳۰۷) و راه‌اندازی کارخانهٔ بلورسازی در تهران تحت سرپرستی موسیو ولانژ در سال ۱۲۸۵ ه.ق (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳: ۱۴۰) از دیگر اقدامات دولت در این زمینه می‌باشند.

در این رهگذر، تجّار شناخته‌شده و بانفوذ نیز از طریق سرمایه‌گذاری در فناوری‌های نوظهور، نقش مؤثری در واردات فناوری ایفا می‌کردند. همان‌گونه که ویلم فلور نیز به درستی یادآور می‌شود، سرمایه‌گذاری در صنعت تا سال‌های پایانی سدهٔ ۱۳ ه.ق، تقریباً عملی در انحصار دولت محسوب می‌گشت اما پس از آن می‌توان ورود سرمایه‌گذاران خصوصی به این عرصه را شاهد بود. برخی از تجّار و سرمایه‌داران، به‌ویژه افرادی که گرایشات ملی‌گرایانه داشتند، با انگیزهٔ جلوگیری از واردات کالاها و اجناس اروپایی، تکنولوژی ساخت آن‌ها را از اروپا وارد می‌کردند. حاج محمدحسن امین‌الضرب آغازگر این راه بود و پس از او به‌تدریج تاجران دیگری نیز اقدام به برپایی کارخانجات مدرن کردند (فلور، ۱۳۹۳: ۳۷- ۳۸). تأسیس کارخانهٔ بلورسازی و نیز کارخانهٔ چینی‌سازی در تهران (حوالی سال ۱۳۰۵ ه.ق) توسط امین‌الضرب و با همیاری میرزا علی‌اصغرخان امین‌السلطان (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳: ۱۴۱) نمونه‌ای از تلاش‌های صورت‌گرفته در این زمینه است.[۲۹] احداث کارخانهٔ چینی‌سازی در تبریز توسط حاج عباس‌علی و حاجی رضا (جمالزاده، ۱۳۳۵ ه.ق: ۹۴) را می‌توان از دیگر اقدامات انجام‌یافته در این راستا عنوان کرد.

شرکت‌ها و سرمایه‌گذاران خارجی از دیگر بازیگران عرصهٔ اقتصادی ایران بودند که با فعالیت در زمینهٔ تجارت، صنعت و معدن، موجبات واردات فناوری برخی صنایع نوین را به کشور فراهم می‌کردند. به گفتهٔ فلور، شرکت‌های مزبور از اواخر قرن ۱۳ ه.ق، به سرمایه‌گذاری مستقیم در ایران متمایل گشتند که از این میان، ابتدا شرکت‌های بلژیکی و پس از آن روسی، اقدام به ساخت و برپایی کارخانجاتی در ایران نمودند (فلور، ۱۳۹۳: ۳۸). احداث کارخانهٔ بلورسازی از سوی «کمپانی بلژیکی بلورسازی در ایران» در سال ۱۳۰۹ ه.ق (جمالزاده، ۱۳۳۵ ه.ق: ۹۳) ازجملهٔ این اقدامات است.

با این همه نباید از یاد برد که واردات نوآوری‌های فنی در دورهٔ قاجار بیش از تجهیزات، معطوف به مواد اولیه می‌گردد. واردات ترکیبات جدیدی از مواد که در صنایع و هنرها به مصرف می‌رسیدند از سال‌های ابتدایی قاجار به‌صورت محدود آغاز شد و به‌تدریج رو به فزونی گرفت؛ چنان‌چه از ربع آخر سدهٔ سیزدهم، بیش‌تر صنایع ازجمله سفال را ولو به میزان ناچیز تحت‌تأثیر قرار داد. در دورهٔ قاجار هیچ شاهدی مبنی بر واردات لعاب دیده نمی‌شود اگرچه از اواخر قاجار برخی از ترکیبات مورداستفاده در لعاب وارد می‌گردد.[۳۰] تنکار ازجملهٔ این مواد است که رعایای روستای بَنقَن سبزوار در شکوایهٔ خود، واردات نمونهٔ خارجی آن را عامل تعطیلی معدن تنکار این روستا عنوان می‌کنند (آرشیو ملی ایران، ۱۳۲۹ ه.ق). اما در رابطه با واردات رنگیزه‌های مصرفی در سفال، به نسبت شواهد خوبی وجود دارد. روششوار در سال ۱۲۸۴ ه.ق/ ۱۸۶۷ م. اذعان می‌دارد که به دلیل قیمت بالای رنگیزه‌های ساخت اروپا، بیشتر آن‌ها ازجمله اکسید کبالت، از منابع داخلی تأمین می‌شوند، با این وجود برخی از

رنگیزه‌ها مانند سولفات مس از اروپا وارد می‌گردد (Rochechouart, 1867 : 319). اما در اواخر عصر قاجار و در سال ۱۳۲۶ ه.ق/۱۹۰۸م.، اولمر یادآور می‌شود که بیش‌تر نقاشان سفال، دست‌کم در تهران، از رنگ‌هایی بهره می‌برند که تمامی‌شان از اروپا وارد می‌شده‌اند (Olmer, 1908 : 60). این گفتهٔ اولمر اگرچه تا حد زیادی اغراق‌آمیز است، با این وجود گستردگی واردات رنگیزه‌های مورداستفاده در سفالگری اواخر قاجار را خاطرنشان می‌سازد.

۴. نوآوری‌های فنی در حیطهٔ رنگ سفالینه‌های قاجار

۴-۱. کاربست رنگیزه‌های جدید

در میان رنگیزه‌های ذکرشده در ساخت لعاب‌های رنگی و نیز رنگ‌های مورداستفاده در شیوه‌های زیرلعابی و هفت‌رنگ قاجار، مواردی مشاهده می‌شوند که کاربرد آن‌ها در سفالگری ایران به‌رغم شناخته‌شده‌بودن، چندان متداول نبوده‌است. ازجملهٔ این مواد می‌توان به نانوذرات طلا و آنتیمونات سرب اشاره کرد. جز این‌ها، از آنالیز شیمیایی و ریزساختاری نمونه آثار این دوره، تعدادی رنگیزهٔ جدید و نامتعارف هم‌چون اکسید اورانیوم و اکسید کروم بازشناسی شده‌اند که استعمال آن‌ها در سفالگری پیش از قاجار بی‌سابقه بوده‌است.

نانوذرات طلا (کلوئیدهای[۳۱] طلا)، یک پودر نرم زرد روشن است که از ترکیب طلا و قلع حل‌شده در تیزاب به‌دست می‌آید و در شیشه، لعاب و زیرلعاب، طیفی از رنگ قرمز تا صورتی ایجاد می‌نماید. پیشینهٔ ساخت این رنگیزه به اواخر قرن هفدهم میلادی می‌رسد.[۳۲] در سال ۱۶۸۵، یوهان کوکنه[۳۳] شیمی‌دان آلمانی، موفق به ساخت شیشهٔ یاقوتی ازطریق ایجاد کلوئیدهای طلای تثبیت‌شده با قلع گردید. این کشف پس از سال ۱۷۲۱ در تزئینات چینی اروپایی مورداستفاده قرار گرفت و فناوری آن از اروپا به چین گسترش یافت و در سبک فامیلاژز که رنگ صورتی در آن غالب بود، جلوه‌گر شد (Reiche et al, 2009 : 1034؛ Matin et al, 2020 : 19). به‌کارگیری این رنگ در ایران از دورهٔ زندیه در آثار تولید شیراز (کاشی و ظروف) مشاهده می‌گردد (تصویر ۱) و با وجود آنکه طریقهٔ ورود فناوری آن به این شهر مبهم است اما شکی نیست که افزایش ارتباط ایران با اروپا، انتقال این فناوری به کشور را تسهیل نموده‌است.[۳۴]

استفاده از رنگ قرمز و صورتیِ طلا در سفالگری قاجار به‌ویژه در کاشی‌سازی این دوره از ربع آخر سدهٔ سیزدهم ه.ق افزایش چشمگیری می‌یابد تا جایی‌که آثار زیرلعابی و تکرنگ را نیز دربر می‌گیرد (تصاویر ۲ تا ۱۱). یکی از دلایل مهم این تحول را می‌توان به ترجمهٔ متون اروپایی مرتبط با سفال نسبت داد. علم ساختن چینی ازجملهٔ این رسائل است که در آن شیوهٔ ساخت رنگیزهٔ قرمز با عنوان «سرخ کاسیوسُرا» ازطریق حل طلا و قلع در تیزاب[۳۵] بیان گردیده‌است (۱۲۶۸ ه.ق: ۵۳-۵۴). در رسالهٔ تفصیل ساخت چینی نیز نحوهٔ ساخت رنگیزهٔ مزبور با عنوان «سرخ کاسیوس» به شکلی مبسوط‌تر شرح داده شده است (۱۲۸۴ ه.ق: ۳۸ ر).

تصویر ۱: بخشی از بشقاب هفت‌رنگ با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، ۱۲۰۱ ه.ق (دورهٔ زندیه)، محل نگهداری: موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، شمارهٔ دسترسی: (URL2) 469A-1878

تصویر ۲: بخشی از کاسهٔ هفت‌رنگ با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، سدهٔ ۱۳ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای اسلامی مالزی، شمارهٔ دسترسی: IAMM 2016.13.16 (Barkat & Khademi, 2019 : 195)

تصویر ۳: بخشی از قاب کاشی معرق و معقلی ایوان شرقی امامزاده زید تهران با قطعات کاشی تکرنگ قرمز- صورتیِ طلا (ریاضی، ۱۳۹۵: ۱۱۱)

به‌لحاظ کلی دستورالعمل‌های یادشده در منابع قاجار دربارهٔ نحوهٔ ساخت این رنگ ازجمله در گزارش روششوار و رسالهٔ علی‌محمد، قرابت نسبتاً زیادی با دستورالعمل‌های بیان‌شده در دو رسالهٔ علم ساختن چینی و تفصیل ساخت چینی دارند. در گزارش روششوار ساخت این رنگ با

عنوان «قرمزِ طلا» بدین شیوه بیان گردیده که ابتدا سه قسمت طلا در اسید نیتریک قوی حل و پس از ته‌نشین‌شدن، مازاد اسید دور ریخته می‌شود و درنهایت با ۹ گرم طلا و قلع، ۳۶۰ گرم شیشهٔ خردشده (محتملاً پودر شیشهٔ بلور) و ۷۵ گرم سودا (محتملاً جوهر قلیا) مخلوط می‌گردد (Rochechouart, 1867 : 321). در قیاس با دستورالعمل‌های ذکرشده در رسائل چینی‌سازی، این دستورالعمل چندان دقیق به نظر نمی‌رسد چراکه طلا در اسید نیتریک قابل حل نیست، ضمن آن‌که قلع نیز جداگانه در تیزاب حل و سپس با طلای محلول مخلوط می‌گردد.

در رسالهٔ علی‌محمد، دستورالعمل ساخت این رنگ برای شیوه‌های مختلف تزئین اعم از زیرلعابی، تکرنگ و هفت‌رنگ، با جزئیات کامل شرح داده شده و در مقایسه با گزارش روشنوار از دقت بیش‌تری برخوردار است. براساس گفته‌های وی، جهت ساخت قرمز زیرلعابی باید نیم‌مثقال (۲/۳ گرم) طلا و یک‌چهارم مثقال (۱/۱۵ گرم) قلع را به‌صورت جداگانه در دو کاسهٔ حاوی تیزاب حل کرد و سپس هردو محلول را در ظرفی سفالی محتوی پنج مَن (حدود ۱۵ کیلوگرم) آب ریخت. با این عمل، رنگ آب، قرمز مایل به سیاه خواهد شد. در این مرحله باید ۳۲ مثقال (۱۴۷ گرم) شیشهٔ بلور ساییده‌شده به نرمی سرمه بدان افزود که بر اثر آن، کف سرخی بر سطح محلول تشکیل و سپس فرو خواهد نشست. در گام بعد باید آبِ بالای رسوب ته‌نشین‌شده را دور ریخت و این رسوب (درواقع همان نانوذرات طلا) را با چهار مثقال (۱۸/۵ گرم) «مرده‌سنگ طلا»[۳۶] و دو مثقال (۹/۲ گرم) تنکار مخلوط کرد و همه را به خوبی با هم سایید (Ali Mohamed, 1888 : 6). برای ساخت قرمز تکرنگ، وی شیوه‌ای مشابه با دستورالعمل مزبور را بیان می‌کند. تنها تفاوت اساسی در آن است که برای این رنگ، مرده‌سنگ طلا و تنکار به ترکیب لعاب افزوده نمی‌شود و درعوض، میزان پودر شیشهٔ بلور به ۳۰ سیر (۲۲۲۰ گرم) افزایش می‌یابد و حدود ۳۰ سیر رنگِ قلیایی نیز به ترکیب اضافه می‌گردد (ibid : 10). دستورالعمل ساخت قرمز هفت‌رنگ نیز اختلاف چندانی با شیوهٔ زیرلعابی ندارد جز آن‌که میزان پودرشیشه به ۳۲۰ مثقال (۱۴۸۰ گرم) و میزان تنکار به ۱۱۰ مثقال (۵۰۶ گرم) افزایش می‌یابد و از مرده‌سنگ طلا نیز استفاده نمی‌گردد (ibid : 11). نتایج آنالیز نمونه رنگ قرمز قرار گرفته در جدول نمونه‌ها (نمونهٔ ۹) آن را حاوی یک فاز شیشه‌ای عمده (حاصل از شیشهٔ بلور) به همراه میزان ناچیزی طلا و مقادیری از بور (حاصل از تنکار) نشان می‌دهد (Reiche & Voigt, 2012 : 525)، که تا حدود زیادی با دستورالعمل علی‌محمد قابل تطبیق است.

اطلاعات به‌جامانده در منابع دورهٔ پهلوی در رابطه با طریقهٔ ساخت این رنگ، ضمن تأیید مطالب ذکرشده از سوی علی‌محمد، جزئیات دیگری از این فناوری را آشکار می‌سازند. شیشه‌گر به نقل از نیای خاندان شیشه‌گر، «آقاقلی شیشه‌گر» کاشی‌ساز شیرازی اواخر قاجار و اوایل پهلوی اظهار می‌دارد که کاشی‌سازان شیرازی جهت ساخت قرمز هفت‌رنگ این گونه عمل می‌کرده‌اند که یک سکهٔ طلای دوهزاری را در یک فنجان چینی و به وزن آن تکه‌ای قلع را در فنجان دیگر انداخته و سپس هفت مثقال (۳۲ گرم) تیزاب بر روی طلا و پنج مثقال (۲۳ گرم) تیزاب روی قلع ریخته و فنجان‌ها را روی خاکستر زغال قرار می‌داده‌اند. پس از گذشت حدود دو ساعت، هر از گاهی با تکه چوبی، محتوی هردو فنجان را هم زده تا آن‌که کاملاً حل شوند. سپس هردو محلول را داخل یک قدح آب ریخته و پس از ته‌نشین‌شدن رسوب طلا و قلع، آب روی آن را به‌طور کامل تخلیه می‌کرده‌اند و سرانجام گرد زرد به جامانده در ته قدح را با شیشهٔ بلور مخلوط می‌نموده‌اند (زارع، ۱۳۸۸). بنا به گفته‌های احسانی، کاشی‌سازان تهران جهت ساخت قرمز هفت‌رنگ از ترکیب طلای محلول در تیزاب، بوراکس (تنکار)، بلور ساییده و «مردارسنگ طلایی» بهره می‌گرفته‌اند و برای حل طلا در تیزاب از روشی مشابه با آن‌چه در شیراز متداول بوده، استفاده می‌کرده‌اند (احسانی، ۱۳۳۶: ۱۵).

نتایج آنالیز طیف‌های صورتی تعدادی از کاشی‌های زیرلعابی و هفت‌رنگ قاجار، وجود مقادیر متفاوت اکسید طلا و قلع را در آن‌ها نشان می‌دهد.[۳۷] در برخی نمونه‌ها برخلاف دستورالعمل‌های یادشده، میزان طلای مصرفی نسبت به قلع، بسیار کم‌تر و حتی گاه ناچیز است که به احتمال بسیار، این خود عامل تمایل رنگ‌ها به سمت صورتی بوده است؛ درواقع می‌توان درجهٔ صورتی‌بودن رنگ‌های حاصل از طلا در آثار آن دوره را به مقدار قلع آن‌ها نسبت داد. دیگر نکتهٔ حائز اهمیت در نتایج آنالیز مزبور، میزان قابل توجه اکسید سرب (حدود ۲۵ درصد) در ترکیب برخی رنگ‌هاست که محتملاً نتیجهٔ کاربرد بیش از اندازهٔ مرده‌سنگ طلا به‌عنوان ماده‌ای سرشار از سرب بوده‌است.

آنتیمونات سرب، یک رنگیزهٔ زرد- نارنجی است که از تکلیس فلز سرب و کانی آنتیموان (استیبنیت[۳۸]) حاصل می‌گردد و باعث ایجاد طیف‌های مختلف رنگ زرد در لعاب و نقوش زیرلعاب می‌شود. البته باید گفت سابقهٔ استفاده از این ماده به زمانی بسیار پیش‌تر از دورهٔ قاجار بازمی‌گردد. به عقیدهٔ کبلو برنستد، ترکیب سرب- آنتیموان از دوران پیش از اسلام در مصر باستان و بین‌النهرین شناخته شده بوده و به‌عنوان یک عامل رنگزا در ترکیب شیشه‌ها و لعاب‌های آن دوران به مصرف می‌رسیده‌است (Keblow Bernsted, 2003 : 17). استعمال این رنگیزه در دوران

اسلامی در ظروف زیرلعابی نیشابور سدهٔ چهارم ه.ق- که سفالگران در آن‌جا به گستردگی از رنگ زرد بهره می‌گرفتند- مورد تأیید واقع شده[۳۹] (ibid: 19) اما پس از آن تا دورهٔ قاجار هیچ شاهدی مبنی بر کاربرد این ماده در سفال ایران به دست نیامده[۴۰] و دورهٔ قاجار به‌نوعی دورهٔ احیاء کاربری این ماده در سفالگری بوده‌است.

آن‌گونه که از قرائن پیداست استفاده از کانی آنتیموان در سفال قاجار دست‌کم از ربع آخر قرن ۱۳ ه.ق رواج داشته‌است. روشنوار به کاربرد اکسید آنتیموان در ترکیب رنگ سبز (محتملاً سبز چمنی) به همراه اکسید مس اشاره می‌کند (Rochechouart, 1867: 321). سولدی نیز از استعمال آن در ساخت رنگ زرد به همراه اکسید سرب خبر می‌دهد (Soldi, 1881: 183). نتایج آنالیز طیف‌های رنگ زرد و زرد- نارنجی چند نمونه از کاشی‌های زیرلعابی اواخر قرن ۱۳ و اوایل قرن ۱۴ ه.ق نیز نشان می‌دهد رنگ‌های مزبور از ترکیب سه‌گانهٔ سرب، قلع و آنتیموان حاصل گشته‌اند[۴۱] (تصاویر ۴ تا ۶). حضور اکسید قلع در این ترکیب، حاکی از ساخت آن طی فرایند تهیهٔ «سفیداب سرب و قلع» می‌باشد.

تصویر ۴: بخشی از کاشی زیرلعابی با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، و زرد آنتیمونات سرب، سدهٔ ۱۳ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای زیبای لیون، شمارهٔ دسترسی: D 6 (URL3)

تصویر ۵: بخشی از کاشی زیرلعابی با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، و زرد آنتیمونات سرب، تهران، دههٔ ۱۲۷۰ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ لوور، شمارهٔ دسترسی: MAO 902 (URL4)

تصویر ۶: بخشی از کاشی زیرلعابی با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، و زرد آنتیمونات سرب، سدهٔ ۱۳ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ ملی اسکاتلند، شمارهٔ دسترسی: A.1889.239 (URL5)

به نظر می‌رسد کاربرد آنتیموان در دورهٔ قاجار برخلاف دوران پیش از آن، در پی آگاهی از ماهیّت واقعی این ماده و نقش آن در حصول رنگ زرد صورت گرفته‌است. این ماده از اوایل قرن ۱۸ در اروپا مورد شناخت علمی قرار گرفته بود،[۴۲] برونیار نیز در سال ۱۸۴۴ به حصول رنگ زرد از اکسید آنتیموان در لعاب اشاره می‌نماید (Brongniart, 1844: 528). اندکی بعد، این ماده در رسائل چینی‌سازی ترجمه‌شده از کتب فرانسوی دورهٔ قاجار نیز معرفی می‌گردد. علم ساختن چینی (۱۲۶۸ ه.ق: ۵۲) و تفصیل ساخت چینی (۱۲۸۴ ه.ق: ۳۷ ر) ازجملهٔ رسائلی هستند که طریقهٔ فراوری اکسید آنتیموان از سنگ آن و هم‌چنین حصول رنگ زرد از این ماده را بیان می‌کنند. هم‌چنین در کتب شیمی و معدن‌شناسی قاجار هم توضیحاتی در رابطه با این ماده ارائه گشته‌است.[۴۳]

نتایج این شناخت در اشارات موجود از منابع تأمین این ماده نیز آشکار می‌گردد. اشلایمر ذیل شرح سولفید آنتیموان اذعان می‌دارد که این ماده از اروپا وارد ایران می‌شود و با نام سنگ آنتیموان به فروش می‌رسد (Schlimmer, 1874: 523). ملک‌الورخین نیز از وجود معدن آنتیموان در قریهٔ انارک خبر می‌دهد (۱۳۳۸ ه.ق: ۱۲). با این وجود هم‌چنان مهم‌ترین ذخیرهٔ داخلی این ماده در کوه‌های اصفهان، با نام قدیمی و مصطلح آن «سرمه» شناخته می‌شده است.[۴۴] اشارهٔ وولف به خرید این سنگ از سوی سفالگران (Wullf, 1966: 163) بیانگر استمرار کاربرد آن تا دورهٔ پهلوی می‌باشد.

اکسید اورانیوم، از دههٔ ۱۸۳۰ تا ۱۹۴۰ به‌طور گسترده به‌عنوان رنگیزه در صنعت شیشه، مینا و سرامیک اروپا و آمریکا کاربرد داشته و غالباً از دو ترکیب مختلف اورانیوم حاصل می‌گشته‌است؛ یکی «اکتاکسید تری اورانیوم»[۴۵] (خاکستری رنگ) که عمدتاً به‌منظور ایجاد تنالیته‌های مختلف رنگ‌های زرد و زرد- سبز در شیشه‌سازی مورداستفاده قرار می‌گرفته و دیگری «دی اورانات سدیم»[۴۶] (معروف به اکسید اورانیوم زرد) که عموماً در تزئین زیرلعابی چینی‌آلات، جهت حصول طیف‌های رنگی زرد- نارنجی تا قرمز- نارنجی به‌کار می‌رفته‌است.[۴۷]

نتایج آنالیز طیف‌های رنگ زرد و زرد- نارنجی تعدادی از کاشی‌های زیرلعابی قاجار متعلق به اوایل سدهٔ ۱۴ ه.ق/ اواخر سدهٔ ۱۹ م.، حضور غنی اکسید اورانیوم در ترکیب آن‌ها را نشان می‌دهد[۴۸] (تصاویر ۷ تا ۱۱). این موضوع بیانگر گسترش دامنهٔ کاربرد این ماده از اروپا به ایران در

دوران یادشده است. بنابر نظر متین و همکاران، استفاده از این ماده تا پیش از دوران قاجار در سفال ایران بی‌سابقه بوده و می‌توان دلیل آن را نتیجهٔ افزایش مراودات ایران با غرب تلقی نمود (Matin et al, 2020 : 23). بی‌تردید ترجمهٔ متون اروپایی مرتبط با سفال، در شناخت و رواج این ماده در ایران دورهٔ قاجار بی‌تأثیر نبوده‌است؛ ازجمله رسالهٔ تفصیل ساخت چینی که ترجمه‌ای مختصر از رسالهٔ هنرهای سرامیک یا سفال برونیار است و در آن به استعمال اکسید اورانیوم در ساخت رنگ زرد و زرد- نارنجی اشاره شده‌است (تفصیل ساخت چینی، ۱۲۸۴ ه.ق: ۳۶ ر، ۴۰ ر).

تصویر ۷: بخشی از میز کاشی زیرلعابی با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، زرد- نارنجی اکسید اورانیوم، سبز اکسید کروم، و بنفش مایل به آبی حاصل از ترکیب قرمز طلا و آبی کبالت، اثر علی‌محمد اصفهانی، تهران، ۱۳۰۴ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، شمارهٔ دسترسی: 1888-559 (URL8)

تصویر ۸: بخشی از کاشی زیرلعابی با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، زرد- نارنجی اکسید اورانیوم، سبز اکسید کروم، و بنفش مایل به آبی حاصل از ترکیب قرمز طلا و آبی کبالت، اثر علی‌محمد اصفهانی، تهران، ۱۳۰۴ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ ملی اسکاتلند، شمارهٔ دسترسی: A.1888.105 (URL9)

از بررسی آثار علی‌محمد (تصاویر ۷ تا ۹) می‌توان دریافت که وی ازجمله سفالگرانی بوده که به‌طور گسترده از این ماده در نقاشی آثار خود بهره گرفته‌است. وی در رسالهٔ خود به استفاده از رنگ زردی اشاره می‌کند که از کیمیاگران (مِشّاق) خریداری می‌نموده (Ali Mohamed, 1888 : 7) و به ظنّ قوی همان اکسید اورانیومی است که با عنوان «جوهر اُخرا» در جعبهٔ نمونه‌ها (نمونهٔ ۱۵) قرار داده‌است.[۴۹] نظر به تقریر علی‌محمد مبنی بر تهیهٔ این ماده از کیمیاگران، می‌توان دو فرضیه را در این رابطه پیش کشید؛ یکی آن‌که این ماده در آزمایشگاه شیمی دارالفنون توسط محصلان شیمی فرآوری و به مشتریان عرضه می‌گشته و دیگر آن‌که از مغازه‌های فروش مواد شیمیایی که برخی از محصولاتشان را از اروپا وارد می‌کرده‌اند، خریداری می‌شده‌است.

تصویر ۹: بخشی از کاشی زیرلعابی با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، زرد- نارنجی اکسید اورانیوم، سبز اکسید کروم، سبز- زرد حاصل از ترکیب اکسید اورانیوم و کروم، و بنفش مایل به آبی حاصل از ترکیب قرمز طلا و آبی کبالت، اثر علی‌محمد اصفهانی، تهران، ۱۳۰۴ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ ملی اسکاتلند، شمارهٔ دسترسی: V.2019.63 (URL10)

تصویر ۱۰: بخشی از کاشی زیرلعابی با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، زرد- نارنجی اکسید اورانیوم و سبز اکسید کروم، اثر محمدابراهیم، تهران، نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۳ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ بریتانیا، شمارهٔ دسترسی: G.314 (URL11)

تصویر ۱۱: بخشی از کاشی زیرلعابی با رنگ‌پردازی قرمز- صورتیِ طلا، زرد اکسید اورانیوم و سبز اکسید کروم، تهران، سده ۱۳ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ هنرهای زیبای لیون، شمارهٔ دسترسی: 1969-328 (URL12)

اکسید کروم، یک رنگیزهٔ سبزرنگ است که باعث ایجاد طیف‌های رنگی سبز و زرد در لعاب و زیرلعاب می‌گردد. بنابر نظر تروآلن و همکاران، اکسید کروم ابتدا در فرانسه در سال ۱۸۰۹ از فرآوری کرومیت به‌دست آمده و سپس در سال ۱۸۳۸ توسعه یافته‌است (Troalen et al, 2009 : 123)، اگرچه برونیار در شرح این ماده ابراز می‌دارد که کارخانهٔ سلطنتی سور، اولین شرکتی بوده که آن را در سال ۱۸۰۲ در چینی‌سازی به‌کار گرفته و یکی از شیوه‌های متداول ساخت آن را از طریق تجزیهٔ «بی‌کرومات پتاسیم» عنوان می‌کند (Brongniart, 1844 : 504).

کاربرد این ماده در سفال ایران از اواخر سدهٔ ۱۳ ه.ق به ثبت رسیده‌است. نتایج آنالیز رنگ سبز تیرهٔ تعدادی از کاشی‌های زیرلعابی قاجار متعلق به دوران یادشده، وجود این ماده را نشان می‌دهد[۵۰] (تصاویر ۷ تا ۱۱). به عقیدهٔ رایشه و فوکت، علی‌محمد در برخی از آثار خود، تنالیته‌های رنگ زرد را نیز از ترکیب اکسید کروم با یک لعاب غنی از سرب به‌دست آورده‌است (Reiche & Voigt, 2012 : 527). نتایج آنالیز نمونه‌ای از رنگ سبز موجود در جعبهٔ نمونه‌ها (نمونهٔ ۱۶) نیز حضور اکسید کروم را در ترکیب با یک لعاب غنی از سرب به اثبات رسانده[۵۱] (ibid : 526) و دور از ذهن نیست که از آن رنگ زرد حاصل می‌گشته‌است. افزون بر این، علی‌محمد در رسالهٔ خود به استفاده از نوعی رنگ سبز اشاره می‌کند که توسط کیمیاگران تهیه می‌شود (Ali Mohamed, 1888 : 7) و به احتمال بسیار، این رنگیزه همان اکسید کروم بوده‌است. اولمر نیز در شرح فرایند عتیقه‌سازی، به کاربرد اکسید کروم در لعاب به مقدار ناچیز جهت ایجاد ته‌رنگ زرد و قدیمی جلوه‌کردن آن اذعان می‌نماید (Olmer, 1908 : 61). رواج اکسید کروم در سفال قاجار را می‌توان نتیجهٔ آشنایی سفالگران با این ماده و آگاهی از نقش آن در حصول رنگ سبز به‌واسطهٔ اشارات موجود در متون اروپایی ترجمه‌شده ازجمله علم ساختن چینی (۱۲۶۸ ه.ق: ۵۷) و تفصیل ساخت چینی (۱۲۸۴ ه.ق: ۳۶ ر) عنوان نمود.

گمان می‌رود که در دورهٔ قاجار این ماده عمدتاً از اروپا وارد ایران می‌گشته‌است. بنابر اظهارات اشلایمر، «کرومات سرب» با عنوان «رنگ زرد فرنگی» - که گونه‌ای رنگیزهٔ زرد مورداستفاده در نقاشی بوده- از دههٔ ۱۲۸۰ ه.ق/ ۱۸۷۰ م. ازطریق روسیه به ایران وارد می‌شده‌است (Schlimmer, 1874 : 523) و احتمال آن‌که سفالگران نیز از آن بهره گرفته باشند، وجود دارد. اولمر نیز از کاربرد رنگی سبز توسط سفالگران تهران یاد می‌کند که به گفتهٔ او از اروپا وارد می‌شده (Olmer, 1908 : 58) و به ظنّ قوی، همان اکسید کروم بوده‌است. اگرچه از فرآوری و تولید ترکیبات کروم در دورهٔ قاجار گزارشی به دست نیامده اما شواهد موجود از دوران پهلوی، باعث تقویت احتمال تولید این مواد در دورهٔ قاجار می‌گردد. سنتلیور دومون در شرح رنگیزه‌های مورداستفاده در محصولات زیرلعابی میبد در دورهٔ پهلوی، به ساخت رنگ سبز از ترکیب بی‌کرومات پتاسیم و گوگرد اشاره می‌نماید. به نقل از وی، سفالگران این دو ماده را به نسبت مساوی و به‌صورت خشک مخلوط کرده و در کوره حرارت می‌داده‌اند. حاصل آن یک تودهٔ سخت سنگ‌مانند به رنگ سبز تیره بوده که آن را خرد و آسیاب کرده و سپس معادل دو برابر وزن آن، لعاب قلیایی می‌افزوده‌اند (Centlivres-Demont, 1971 : 26). آن‌گونه که قصاعی اذعان می‌دارد این رنگ در نطنز نیز به شیوه‌ای مشابه به‌دست می‌آمده است (کیان اصل، ۱۳۷۲: ۱۰۳). افزون بر این، ذکر نام «کرومات» در فهرست مواد اولیهٔ مصرفی بخش سفال و کاشی‌سازی ادارهٔ هنرهای ملی (آرشیو ملی ایران، ۱۳۳۲) حاکی از استعمال آن جهت ساخت رنگ سبز بوده‌است.

۴-۲. کاربرد رنگ‌های ترکیبی

سفالگران قاجار جهت دست‌یابی به طیف گسترده‌تری از رنگ‌ها، علاوه بر استفاده از رنگیزه‌های نوظهور، به‌طرز قابل توجهی به ترکیب رنگ‌ها و بالاخص در شیوهٔ زیرلعابی روی آورده‌اند. ساخت رنگ‌های ترکیبی در دوران صفوی نیز کمابیش رواج داشته اما عمدتاً معطوف به شیوهٔ تکرنگ و هفت‌رنگ بوده[۵۲] و چندان شیوهٔ زیرلعابی را شامل نمی‌گشته‌است. در دورهٔ قاجار به لطف افزایش تنوع رنگیزه‌های موجود، امکان گسترش دامنهٔ رنگ‌های ترکیبی در این شیوه نیز بیش از پیش می‌شود. سبز مایل به زرد، بنفش مایل به آبی، و سبز زیتونی ازجمله پرکاربردترین این رنگ‌ها هستند.

سبز مایل به زرد: علاوه بر سبز- زرد (سبز چمنی) متداول در شیوهٔ هفت‌رنگ، در دورهٔ قاجار تنالیته‌های مختلفی از این رنگ در آثار زیرلعابی مشاهده می‌شود. اگرچه ترکیب همهٔ آن‌ها به درستی برای ما روشن نیست. در میان رنگ‌های ذکرشده در گزارش روشنوار، رنگی با عنوان «سبزِ مس» حاوی ۸۰ گرم اکسید آنتیموان (محتملاً آنتیموانات سرب)، ۵ گرم اکسید مس و ۵ گرم سودا وجود دارد (Rochechouart, 1867 : 321) که با توجه به حضور آنتیموان در آن می‌توان حدس زد که از ترکیب مزبور، رنگ سبز مایل به زرد حاصل می‌گشته، با این وجود بازشناسی این رنگ در آثار قاجاری نیازمند آنالیز نمونه‌های بیش‌تر طیف‌های سبز- زرد می‌باشد. نتایج آنالیز تنالیته‌های سبز- زرد تعدادی از

کاشی‌های زیرلعابی اوایل سدهٔ ۱۴ ه.ق نیز وجود ترکیبات دیگر این رنگ حاوی اکسید کروم و اورانیوم، و اکسید مس و اورانیوم را به ثبت رسانده‌است[۵۳] (تصاویر ۷ تا ۹).

بنفش مایل به آبی: تنالیته‌های مختلف رنگ بنفش که از ترکیب قرمزِ طلا و آبیِ کبالت حاصل می‌شده‌اند، از حدود دههٔ ۱۲۶۰ ه.ق، ابتدا در شیوهٔ هفت‌رنگ و چند دهه بعد و از اوایل قرن ۱۴ ه.ق در شیوهٔ زیرلعابی رایج می‌گردد. در رسالهٔ علی‌محمد، این رنگ برای شیوهٔ تکرنگ، حاصل ترکیب حدود ۲۵ درصد قرمز طلا و ۷۵ درصد آبی کبالت و برای شیوهٔ هفت‌رنگ حاصل ترکیب ۸۰ درصد قرمز و ۲۰ درصد آبی عنوان گشته که به احتمال قوی دستورالعمل تکرنگ مربوط به شیوهٔ زیرلعابی بوده و به اشتباه در بخش تکرنگ ذکر شده‌است (Ali Mohamed, 1888 : 6, 11). در گزارش روشوار این رنگ، حاصل حدود ۸۳ درصد آبی کبالت و ۱۷ درصد قرمز طلا ذکر شده اما از نوع آن صحبتی به میان نیامده‌است (Rochechouart, 1867 : 322). اگرچه با توجه به تاریخ تألیف کتاب وی (۱۲۸۴ه.ق/ ۱۸۶۷ م.) که هنوز استفاده از رنگ بنفش در شیوهٔ زیرلعابی متداول نبوده، می‌توان حدس زد که دستورالعمل مذکور مربوط به شیوهٔ هفت‌رنگ بوده‌است. بنابراین باید گفت که این رنگ در شیوهٔ هفت‌رنگ با تغییر نسبت قرمزِ طلا و آبیِ کبالت، گاه به سمت قرمز و گاه به سمت آبی تمایل می‌یافته (تصویر ۱۲) اما در شیوهٔ زیرلعابی به دلیل برتری میزان آبی کبالت، به سمت آبی متمایل می‌گشته است (تصاویر ۶ تا ۹). نتایج آنالیز این رنگ در برخی آثار زیرلعابی اواخر قاجار، حضور اکسید کبالت و طلا را تأیید می‌کند.[۵۴]

سبز مایل به قهوه‌ای (زیتونی): این رنگ در دورهٔ قاجار عمدتاً در آثار تکرنگ و هفت‌رنگ به چشم می خورد اما در آثار زیرلعابی هم به‌ندرت قابل مشاهده‌است. وولف نمونهٔ تکرنگ آن را در دورهٔ پهلوی، حاصل ترکیب سبز مس و زرد آهن عنوان می‌کند (Wullf, 1966 : 162) که به احتمال قریب به یقین همین ترکیب در شیوهٔ زیرلعابی نیز به کار می‌رفته چراکه نتایج آنالیز این رنگ در آثار زیرلعابی اواخر قاجار (تصویر ۱۳)، حضور اکسید آهن را در آن به ثبت رسانده‌است.[۵۵]

تصویر ۱۲: بخشی از کاسه هفت‌رنگ با رنگ‌پردازی بنفش مایل به آبی (بال پرنده) و بنفش مایل به قرمز (شکوفه‌ها) حاصل از ترکیب قرمز طلا و آبی کبالت، اثر علی‌اکبر شیرازی، شیراز، ۱۲۵۲ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، شمارهٔ دسترسی: 1878-632 (URL 13).

تصویر ۱۳: بخشی از کاشی زیرلعابی با رنگ‌پردازی سبز مایل به قهوه‌ای، اثر علی‌محمد اصفهانی، تهران، ۱۳۰۱ ه.ق، محل نگهداری: موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، شمارهٔ دسترسی: 1889-511 (URL14)

۴-۳. استفاده از قابلیت غلظت رنگ‌ها

دیگر تمهید رایج در سفالگری قاجار جهت گسترش طیف‌های رنگی، ایجاد سایه‌های رنگی در رنگ‌پردازی از طریق اِعمال ضخامت‌های مختلف رنگیزه و یا لعاب رنگی بر روی اثر سفالی بوده‌است. بنابر اظهارات بهاری، این عمل در شیوهٔ زیرلعابی ازطریق رقیق‌نمودن رنگیزه با مقادیر مختلف آب (به فراخور سایهٔ رنگی موردنظر) امکان‌پذیر است (بهاری، ۱۴۰۱). به احتمال قریب به یقین، شیوهٔ کار در دورهٔ قاجار نیز به همین اسلوب بوده‌است، چنان‌چه نمونه‌هایی از کاربرد آن در آثار این دوره به‌ویژه نمونه‌های تولید تهران نیز به چشم می‌خورد (تصاویر ۷ تا ۹ و ۱۴). در شیوهٔ هفت‌رنگ اما به دلیل برخورداری آثار از پوشش لعاب پخته‌شده و عدم جذب آب، از رنگ‌های غلیظ شده با کتیرا بهره گرفته می‌شده است. امروزه در شیراز، کاشی‌سازان هفت‌رنگ جهت کنترل آسان‌تر رنگ‌ها در فرایند سایه‌پردازی- که از طریق کاستن رنگ

با قلم‌مو انجام می‌گیرد- از تمهید هوشمندانه‌ای استفاده می‌کنند؛ بدین صورت که پس از اِعمال رنگ‌ها بر سطح کاشی، عمل سایه‌پردازی را جهت کاهش رطوبت رنگ و غلیظ‌شدن آن، با اندکی تأخیر انجام می‌دهند. حال اگر مقصود، خلق سایه‌های بسیار ظریف و دقیق باشد، عمل سایه‌پردازی پس از خشک‌شدن رنگ‌ها و از طریق کاستن رنگ‌ها با قلم‌موی مرطوب و گاه یک ابزار نوک تیز تحقق می‌یابد. به گفتهٔ شیشه‌گر، روش‌های مزبور درواقع استمرار روش‌های رایج در کاشی‌سازی هفت‌رنگ شیراز دورهٔ قاجار می‌باشند (شیشه‌گر، ۱۴۰۱) که بسیاری از مصادیق آن در آثار این شهر تجلی یافته‌است (تصاویر ۱۲ و ۱۵). اگرچه استفاده از آن محدود به شیراز نمانده و نمونه‌هایی نیز در دیگر شهرها بالاخص تهران دیده می‌شود (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۴: بخشی از کاشی منقوش زیرلعابی با رنگ‌پردازی به روش سایه‌اندازی، تالار آینه کاخ گلستان، ۱۳۰۴ ه.ق (نگارندگان)

تصویر ۱۵: بخشی از کاشیکاری هفت‌رنگ ضلع شمالی مسجد نصیرالملک شیراز با رنگ‌پردازی به روش سایه‌اندازی، ۱۲۹۳ تا ۱۳۰۴ ه.ق (نگارندگان)

تصویر ۱۶: بخشی از قاب کاشی هفت‌رنگ ضلع شمالی حیاط کاخ گلستان با رنگ‌پردازی به روش سایه‌اندازی، اواخر سدهٔ ۱۳ تا اوایل سدهٔ ۱۴ ه.ق (نگارندگان)

۵. نتیجه‌گیری

برخلاف تصور معمول، تحولات بصری شکل‌گرفته در عرصهٔ رنگ سفال قاجار، تماماً برخاسته از تغییر ذائقهٔ زیبایی‌شناختی زمانه نیست و نوآوری‌های صورت‌یافته در فناوری سفال این دوره را نیز باید به‌عنوان عاملی مهم و تأثیرگذار در این جهت تلقی کرد. اعزام محصل به خارج، تأسیس نهادهای آموزشی مدرن، ترجمه و تألیف کتب علوم جدید و واردات فناوری‌های نوظهور ازجمله عواملی بودند که موجبات پیدایش نوآوری‌های مزبور را از طریق انتقال دانش و تجهیزات نوین، به‌ویژه در زمینهٔ چینی‌سازی، شیشه‌سازی، معدن‌شناسی و علم شیمی فراهم نمودند. هریک از رشته‌های نامبرده، امکان بالقوهٔ اثرگذاری بر روند سنتی سفال ایران در حوزه‌های مختلف را در خود داشتند. رنگ‌پردازی ازجمله مواردی است که بیش از دیگر حوزه‌ها تحت‌تأثیر جریانات مدرن فناوری سفال قرار گرفت. حاصل این تأثیرپذیری، به‌کارگیری رنگیزه‌های جدید در شیوه‌های مختلف تزئین اعم از زیرلعابی، تکرنگ و هفت‌رنگ بود که موجب تنوع رنگ‌های مورداستفاده در سفال این دوره گردید. نانوذرات طلا، آنتیمونات سرب، اکسید اورانیوم و اکسید کروم ازجملهٔ این رنگیزه‌ها هستند که به ترتیب از آن‌ها طیف‌های مختلف رنگ‌های قرمز- صورتی، زرد، زرد- نارنجی و سبز حاصل می‌گشته‌است. برخی از این رنگیزه‌ها هم‌چون نانوذرات طلا و آنتیمونات سرب در سفال ایران کم‌سابقه و برخی مانند اکسید اورانیوم و اکسید کروم بی‌سابقه بوده‌اند. ترکیب رنگیزه‌ها در شیوهٔ زیرلعابی، از دیگر اقداماتی است که جهت دست‌یابی به طیف گسترده‌تری از رنگ‌ها به کار بسته شده و تا پیش از قاجار (مشخصاً اواخر سدهٔ ۱۳ ه.ق) رواج نداشته است. سبز مایل به زرد، بنفش مایل به آبی و سبز مایل به قهوه‌ای از متداول‌ترین این رنگ‌ها هستند. در راستای گسترش تنوع رنگی، سفالگران قاجار هم‌چنین از قابلیت غلظت رنگ‌ها در رنگ‌پردازی به خوبی بهره گرفته‌اند. این عمل در شیوهٔ زیرلعابی ازطریق رقیق‌نمودن رنگیزه با مقادیر مختلف آب و در شیوهٔ هفت‌رنگ از طریق غلیظ‌کردن رنگ با کتیرا و کاستن تأخیری رنگ از سطح اثر انجام می‌گرفته است.نتایج تحقیق نشان می‌دهد فناوری نوین رنگ‌پردازی در سفال قاجار عمدتاً معطوف به شیوهٔ زیرلعابی بوده که این مسئله به آگاهی سفالگران این دوره به ظرفیت‌های فنیِ نادیده‌انگاشته‌شدهٔ این شیوه در نقاشی سفال دلالت دارد. از دیگر دستاوردهای مهم سفالگران قاجار در مواجهه با نوآوری‌های فنی در عرصهٔ رنگ، «بومی‌سازی» فنون مزبور، متناسب با بستر سنتی سفال ایران بود. استفاده از پودر شیشه، تنکار و مرده‌سنگ طلا در فرایند آماده‌سازی رنگیزهٔ قرمز- صورتیِ طلا (که با روش‌های اروپایی مغایرت داشت)، به‌کارگیری رنگیزهٔ مزبور در

شیوهٔ زیرلعابی و تکرنگ و یا ترکیب رنگیزه‌های جدید با لعاب قلیایی- سربی مرسوم در سفال سنتی ایران را می‌توان از نمونه‌های بارز این پدیده برشمرد.

تشکر و قدردانی

از خانم انسیه موسوی ویایه به پاس قرائت و در اختیار نهادن متن نسخهٔ خطی «رساله در تفصیل ساخت چینی» و هم‌چنین از آقای رضا شیشه‌گر بابت در اختیار قراردادن «فیلم مستند کارگاه کاشی‌سازی هفت‌رنگ احمد و مسعود شیشه‌گر» کمال تشکر و سپاسگزاری را می‌نمایم.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقصود از«رنگیزه» (Pigment) در این پژوهش، پیگمنت‌های معدنی است که برخلاف پیگمنت‌های آلی یا «رنگینه»، از مقاومت و پایداری بالایی در حرارت‌های بالا برخوردار هستند.

2. Jenifer M. Scarce

3. Ina Reiche

4. Friederike Voigt

5. Moujan Matin

۶. مهم‌ترین اعزام‌های دانشجویی به اروپا در این دوران، اعزام سال‌های ۱۲۳۰ و ۱۲۳۸ ه.ق به اهتمام عباس‌میرزا، ۱۲۶۰ و ۱۲۶۳ ه.ق به کوشش حاجی میرزا آغاسی، ۱۲۶۷ ه.ق به همّت امیرکبیر و ۱۲۷۶ ه.ق با پشتیبانی فرخ‌خان امین‌الدوله می‌باشد. از فرانسه، روسیه و انگلستان نیز می‌توان به‌عنوان مقاصد اصلی محصلان طی این دوران یاد کرد. جهت آگاهی بیش‌تر در این زمینه نک. (محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۱۲۲-۱۳۰، ۱۸۰-۱۹۵، ۳۲۲-۳۳۸، ۳۵۰-۳۵۹؛ سرمد، ۱۳۷۲: ۱۸۹-۱۹۰؛ رینگر، ۱۳۸۱: ۴۱-۴۲، ۶۳-۶۴، ۱۰۳-۱۰۷).

۷. ازجملهٔ آن‌ها استاد حیدرعلی نجار بود که پس از بازگشت در دارالفنون مشغول نجاری شد و در این زمینه شاگردانی نیز تربیت نمود (محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۳۳۳).

۸. برای مثال می‌توان از حاجی محمد تاجر تبریزی و میرزا جعفر تبریزی نام برد که پس از مراجعت به ترتیب با خود دستگاه کاغذسازی و چاپ به همراه آوردند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۱۷۵۸؛ محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۱۸۹).

۹. این دو هم‌چنین در آن‌جا دلباختهٔ دختران موسیو کنستان شدند که به همراه پدر در نقاش‌خانهٔ کارخانه مشغول به کار بودند. با آن‌ها ازدواج نمودند و هنگام بازگشت، همسران و موسیو کنستان را نیز همراه خود به ایران آوردند (ممتحن‌الدوله، ۱۳۶۲: ۲۰۵؛ محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۲۸۳، ۳۳۰-۳۳۱).

۱۰. در دورهٔ قاجار، محصولات خمیرسنگ یا «کاشی» به دلیل شباهت ظاهری با چینی‌آلات، اغلب به اشتباه با نام چینی ذکر گردیده‌است.

11. Oliver Watson

12. Art School

۱۳. در این زمینه نک. (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳: ۱۵۲؛ محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۲۷۱-۲۹۱؛ Ekhtiar, 1994 : 235-239, 270-284).

۱۴. ملک‌المورخین در شرح بازدید مظفرالدین‌شاه از این مدرسه، فقط از رشتهٔ نقاشی نام می‌برد (ملک‌المورخین، ۱۳۸۶: ۱۸۱) و در جدول دروس این مدرسه در سال ۱۳۰۴ شمسی نیز تنها نام همین درس دیده می‌شود (آرشیو ملی ایران، ۱۳۰۴).

۱۵. در این زمینه نک. (اقبال، ۱۳۲۷: ۵۹-۷۰؛ روزنامه وقایع اتفاقیه، ۱۳۷۳: ۶۷۰؛ اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳: ۹۳؛ ۱۳۶۷: ۲۰۳۷؛ یوسفی‌فر، ۱۳۹۰: ۴۲-۶۴).

۱۶. در این زمینه نک. (آرشیو ملی ایران، ۱۳۳۵؛ URL1؛ بلاغی، ۱۳۵۰، ج.۱: ۱۰۹؛ حامدی، ۱۳۹۷: ۱۲-۱۳؛ Ekhtiar, 1998 : 61).

۱۷. در این زمینه نک. (محبوبی اردکانی، ۱۳۵۴: ۲۷۱-۲۹۱).

18. Charnota

۱۹. این شخص، همان کنستان مورداشاره در پی‌نوشت (۴) است که به همراه دو دختر و دامادهای ایرانی‌اش از فرانسه به ایران آمده بود.

۲۰. برخلاف زمان ولیعهدی عباس‌میرزا و گرایش غالب به ترجمهٔ کتب انگلیسی، در این دوره ترجمه‌ها عمدتاً از کتب فرانسوی صورت گرفته‌اند (ترکمان، ۱۳۹۰: ۲۲، ۶۴). درخور ذکر است که ترجمه‌های مذکور اغلب توسط دانشجویان تحصیل‌کرده در اروپا انجام یافته‌اند.

۲۱. تاریخ دقیق افتتاح این مرکز مشخص نیست اما از اواخر قرن ۱۳ ه.ق فعال بوده و مانند دارالفنون و «دارالتألیف» و «دارالطباعه»، از ادارات متبوع وزرات علوم بوده است (ترکمان، ۱۳۹۰: ۵۴).

۲۲. جهت آگاهی از نهضت ترجمه در دورهٔ قاجار نک. (Ekhtiar, 1994 : 247- 254؛ افشار، ۱۳۸۱: ۸۱-۹۳؛ ترکمان، ۱۳۹۰: ۲۲، ۳۷-۵۴).

۲۳. به احتمال بسیار، رسالهٔ مزبور یکی از ۲۹۳ جلد کتابی بوده که در سال ۱۲۶۵ ه.ق به دستور امیرکبیر از فرانسه جهت ترجمه به ایران آورده شده‌است (در این‌باره نک. آدمیت، ۱۳۶۱: ۳۸۰).

۲۴. تحقیقات متین و متین نشان می‌دهد نسخهٔ مزبور، ترجمه‌ای تخلیص‌یافته از کتاب سه جلدی الکساندر برونیار (Alexandre Brongniart) با عنوان Traité des arts cé ramiques ou Des poteries منتشرشده در سال ۱۸۴۴ بوده‌است (Matin & Matin, 2018 : 5).

۲۵. نکتهٔ حائز اهمیت دربارهٔ این دست از ترجمه‌ها آن است که در آن‌ها غالباً از اصطلاحات متداول در متون فارسی گذشته در برابر الفاظ و واژگان تخصصی استفاده شده‌است.

۲۶. توجه به این عرصه تا بدان‌جا بوده که گاه حتی کتب ترجمه‌شده به زبان عربی نیز وارد کشور شده و رونویسی می‌شده‌اند. این کتب نیز غالباً شامل فصولی در باب ساخت سفال، چینی، شیشه، لعاب و تذهیب چینی بوده‌اند. در این زمینه نک. (عون اللبنانی، ۱۸۷۳: ۲۴۹-۲۵۳، ۲۸۲-۲۸۳؛ افندی غازی، ۱۳۱۳ ه.ق: ۷۸-۹۶؛ فی المعادن النافعه لتدبیر معاش الخلایق، بی‌تا: ۸۸پ- ۱۱۳ر).

۲۷. برای مثال می‌توان به بازدید میرزا صالح شیرازی از دستگاه «شوره‌سازی» و تصفیه گوگرد شهر سن پترزبورگ در سال ۱۲۳۰ ه.ق/ ۱۸۱۴ م. (میرزا صالح شیرازی، ۱۳۴۷: ۱۱۹) و یا بازدید فرخ‌خان امین‌الدوله از کارخانه‌های «جوهر گوگرد»، «جوهر نمک»، «جوهر شوره» و «نمک قلیاب» شهرهای لیل و پاریس در سال ۱۲۷۳ ه.ق/ ۱۸۵۶ م. (سرابی، ۱۳۴۴: ۲۷۲، ۲۷۶) اشاره کرد.

۲۸. هنوز به درستی مشخص نیست که آیا کارخانهٔ مزبور موفق به تولید چینی اصل گشته یا خیر، اما امکان آن به دلیل فقدان نمونه‌های موجود، بعید به نظر می‌رسد.

۲۹. از اظهارات طالبوف دربارهٔ امین‌الضرب می‌توان دریافت که وی تجهیزات این کارخانه را از اروپا وارد نموده‌است. در این‌باره نک. (طالبوف، ۱۳۴۷: ۱۸۸).

۳۰. در سال ۱۳۲۶ ه.ق/ ۱۹۰۸م. اولمر اذعان می‌کند که طلافروشان پایتخت، اسید نیتریک موردنیاز خود را از داروخانه‌های اروپایی خریداری می‌کنند (Olmer, 1908 : 46). به ظنّ قوی، در مراکز مزبور برخی مواد اولیهٔ لعاب و رنگیزه‌ها نیز به فروش می‌رسیده‌اند. علاوه بر این در سال ۱۲۹۸ شمسی در مجلهٔ «فلاحت و تجارت» یک آگهی از شرکت آمریکایی سازندهٔ مواد ظروف چینی و لعاب جهت بازاریابی در ایران درج گردیده‌است (مجله فلاحت و تجارت، ۱۲۹۸: ۱۸-۱۹) که احتمال واردات ترکیبات لعاب و رنگ از سوی این شرکت و شرکت‌های مشابه را در اواخر عصر قاجار مطرح می‌سازد.

۳۱. کلوئید حالتی از یک ماده است که به‌صورت بسیار ریز در ماده‌ای دیگر به صورت یکنواخت پخش شده باشد. به باور رایشه و همکاران، کلوئیدهای فلزی به اندازهٔ نانو می‌توانند در شیشه تولید رنگ کنند (Reiche et al, 2009 : 1034).

۳۲. البته باید یادآور شد که استعمال طلا در ساخت مینای یاقوتی در سرزمین‌های اسلامی از سده‌های اولیه شناخته شده بوده (نک. زکریای رازی، ۱۳۴۹: ۲۰۳، ۳۶۳؛ البیرونی، ۱۳۷۴: ۳۶۸؛ بلخی، ۱۳۹۵: ۳۶۸)، با این تفاوت که به جای نانوذرات طلای حل‌شده در تیزاب، از برادهٔ نرم طلا استفاده می‌شده‌است.

33. Johann von Lowenstern -Kunckel

۳۴. البته اگر ادعای اسکرس مبنی بر تاریخ ساخت کاشی‌های محراب کلیسای وانک (۱۱۲۷ ه.ق/ ۱۷۱۵ م.) که در رنگ‌آمیزی نقوش آن از رنگ صورتی استفاده شده‌است را بپذیریم، باید سابقهٔ کاربرد این رنگ در کاشی‌کاری ایران را تا اواخر دورهٔ صفویه عقب راند و شهر اصفهان را به‌عنوان خاستگاه ترویج آن درنظر گرفت. در این زمینه نک. (Scarce, 1979 : 79).

۳۵. شیوهٔ ساخت تیزاب در این رساله از تقطیر چهار قسمت اسید نیتریک (جوهر شوره) با یک قسمت اسید کلریدریک (جوهر نمک) و ده قسمت آب در قرع و انبیق عنوان گردیده‌است (علم ساختن چینی، ۱۲۶۸ ه.ق: ۵۳-۵۴). لازم به ذکر است که ساخت تیزاب، دست‌کم از دورهٔ صفوی در ایران شناخته‌شده بوده اما تنها در حل نقره، طی فرایند جداسازی نقره از طلا به کار می‌رفته‌است (نک. مجموعه‌الصنایع، ۱۰۰۵ ه.ق: ۱۳۳- ۱۳۴) که بر این اساس می‌توان گفت اسید نیتریک خالص بوده‌است. اولین شواهد مبنی بر ساخت تیزابی که قابلیت حل طلا را در خود داشته باشد (مخلوط اسید نیتریک و کلریدریک)، از دورهٔ قاجار دیده می‌شود (نک.15 : Schlimmer, 1874؛ Olmer, 1908 : 46 ؛ میرزا خلیل طبیب، ۱۳۰۸ ه.ق: ۳۶، ۴۳). اگرچه بی‌تردید دانش آن از دورهٔ زندیه وجود داشته‌است.

۳۶. به گفتهٔ علی‌محمد، این ماده کفی است که طی فرایند ذوب طلا با سرب و آب روی سطح طلا تشکیل می‌شود (Ali Mohamed, 1888 : 6) که بر این اساس می‌توان آن را طلای مخلوط با سرب تلقی نمود. بنابر اظهارات احسانی، «مردارسنگ طلایی» را از سوزاندن سرب با گوگرد به نسبت ۸ به ۱

به‌دست می‌آورده‌اند (احسانی، ۱۳۳۶: ۱۵). دور از ذهن نیست که این ماده، مردارسنگی باشد که در فرایند ذوب (قال‌کاری) طلا با سرب حاصل می‌گشته‌است.

۳۷. جهت آگاهی از نتایج آنالیزهای یادشده نک. (Matin et al, 2020 : 14- 15 ؛Reiche & Voigt, 2012 : 520 ؛Reiche et al, 2009 : 1030).

۳۸. تری سولفید آنتیموان (Stibnite)، مهم‌ترین کانی حاوی آنتیموان است که در سرزمین‌های اسلامی با عنوان «حجر اَثمِد» شناخته می‌شده (Keblow Bernsted, 2003 : 17) و به‌واسطهٔ کاربرد آن در سرمه‌سازی به «حجر الکُحل» و «سنگ سرمه» نیز معروف بوده‌است. با استناد به توضیحات بیان‌شده در رابطه با این سنگ در متون تاریخی مشخص می‌گردد که کیمیاگران و کانی‌شناسان، آن را از رستهٔ سرب (رَصاص) به‌شمار می‌آورده‌اند (در این‌باره نک. زکریای رازی، ۱۳۴۶: ۷۹؛ بیرونی، ۱۳۸۳: ۱۹۰؛ انصاری دمشقی، ۱۳۵۷: ۱۳۰؛ جوهری نیشابوری، ۱۳۸۳: ۲۶۹؛ محمدبن منصور، ۱۳۳۵: ۲۷۱). آن‌گونه که حتی رازی از پودر سفیدرنگ حاصل از تکلیس آن با عنوان «سفیداب» (واژه‌ای که عموماً در رابطه با تکلیس سرب و قلع به‌کار می‌رفته) یاد می‌کند (زکریای رازی، ۱۳۴۹: ۱۲۱). دلیل این موضوع را می‌توان به شباهت ظاهری این دو کانی خاکستری رنگ، مرتبط دانست.

۳۹. این احتمال وجود دارد که در دوران مذکور شباهت ظاهری دو کانی سرب و استیبنیت منجر به واردشدن ناخواستهٔ عنصر آنتیموان به ترکیب «سفیداب سرب و قلع» طی فرایند ساخت آن شده باشد.

۴۰. کاشانی اگرچه در فهرست مواد اولیهٔ مورداستفاده در سفالگری، از سنگ سرمه نام می‌برد (کاشانی، ۱۳۸۶: ۳۴۰) ولی در ادامه هیچ توضیحی دربارهٔ نحوه کاربرد و رنگ حاصل از آن ارائه نمی‌دهد. علاوه بر این، نتایج آنالیز نمونه کاشی‌های هفت‌رنگ صفوی، نشانی از وجود آنتیموان در لعاب آن‌ها را به ثبت نرسانده‌است. در این زمینه نک. (Holakooei et al, 2014 : 453).

۴۱. جهت آگاهی از نتایج آنالیزهای مذکور نک. (Reiche & Voigt, 2012 : 520 ؛Reiche et al, 2011 : 149؛ 2009 : 1030).

۴۲. نیکلا لمری (Nicolas Lé mery) شیمی‌دان فرانسوی، اولین کسی بود که به شیوه‌ای علمی مطالعاتی روی آنتیموان و ترکیبات آن انجام داد و نتایج یافته‌هایش را در سال ۱۷۰۷ منتشر کرد. در این زمینه نک. (URL6).

۴۳. در این زمینه نک. (میرزا کاظم محلاتی، ۱۳۰۷ ه.ق: ۲۷۶-۲۸۹؛ میرزا خلیل طبیب، ۱۳۰۸ ه.ق: ۱۱۵؛ محمدآقا، ۱۳۲۴ ه.ق: ۲۶).

۴۴. در این زمینه نک. (Schlimmer, 1874 : 523؛ ملک‌المورخین، ۱۳۳۸ ه.ق: ۵۹؛ افضل‌الملک، ۱۳۷۹: ۲۳).

45. Triuranium octaxide

46. Sodium diurante

۴۶. جهت آگاهی بیش‌تر در این‌باره نک. (Strahan, 2001 : 181-184؛ Brongniart, 1844 : 519؛ URL7).

۴۷. جهت آگاهی از نتایج آنالیزهای یادشده نک. (Reiche & Voigt, 2012 : 520 ؛Reiche et al, 2011 : 149 ؛ 2009 : 1036؛ Matin et al, 2020 : 15).

۴۸. نتایج آنالیز این ماده از شناسایی آن به‌عنوان «اکسید اورانیوم» خبر می‌دهد (Reiche & Voigt, 2012 : 526). از طرفی نتایج آنالیز پودر عنابی‌رنگ موجود در خانهٔ ۱۷ با عنوان «رنگ زرد» نشان می‌دهد که یک مادهٔ غنی از آهن است (ibid). از این‌رو به نظر می‌رسد خطایی در این میان رخ داده و همان‌گونه که متین و همکاران نیز به درستی اشاره کرده‌اند به احتمال بسیار، برچسب نمونه‌های ۱۵ و ۱۷ هنگام آماده‌سازی جعبهٔ نمونه‌ها، جابه‌جا شده‌است (Matin et al, 2020 : 23)

۴۹. جهت آگاهی از نتایج آنالیزهای مزبور نک. (Matin et al, 2020 : 15 ؛Reiche & Voigt, 2012 : 520 ؛Reiche et al, 2011 : 149 ؛2009 : 1036).

۵۰. شایان ذکر است که توضیحات درج‌شده از این ماده بر جعبهٔ نمونه‌ها دارای دو اشتباه عمده است؛ یکی عنوان ماده که «رنگ سبز جوهر اُخرا» درج گردیده و «جوهر اخرا» کاملاً بی‌ارتباط با آن است و دیگری ماهیت این ماده که آن را متشکل از ترکیب رنگ‌های آبی و زرد بیان کرده‌است (نک. فلور، ۱۳۹۳: ۴۷۱).

۵۲. متداول‌ترین این رنگ‌ها سبز چمنی (ترکیب زرد سرب و سبز مس)، و زرد مایل به قهوه‌ای (اُکر) (ترکیب زرد سرب و قهوه‌ای/ مشکی منگنز) بوده‌اند.

۵۳. جهت مشاهدهٔ نتایج آنالیزهای یادشده نک. (Reiche & Voigt, 2012 : 520 ؛ Reiche et al, 2009 : 1030).

۵۴. جهت مشاهدهٔ نتایج آنالیزهای مذکور نک. (Reiche & Voigt, 2012 : 520 ؛Reiche et al, 2011 : 149).

۵۵. برای مشاهدهٔ نتایج آنالیزهای یادشده نک. (Reiche & Voigt, 2012 : 520).

منابع

احسانی، عبدالحسین. (۱۳۳۶). کاشی و صنعت ظروف سفالی. نقش و نگار، ش. ۴، ۱۱- ۱۷.

اسکرس، جنیفر. (۱۳۹۹). شکوه هنر قاجار: مجموعه مقالات فرهنگ، هنر و کاشی‌کاری عصر قاجار. ترجمهٔ علیرضا بهارلو و مرضیه قاسمی. تهران: خط و طرح.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان. (۱۳۶۳). چهل سال تاریخ ایران در دورهٔ پادشاهی ناصرالدین شاه (ج. ۱، المآثر و الآثار). به کوشش ایرج افشار. تهران: انتشارات اساطیر.

-----. (۱۳۶۷). تاریخ منتظم ناصری (ج. ۳). تصحیح محمداسماعیل رضوانی. تهران: دنیای کتاب.

افشار، ایرج. (۱۳۸۱). آغاز ترجمه کتاب‌های فرنگی به فارسی. ایرانشناسی. ۱۴ (۵۳)، ۷۹- ۱۱۰.

افضل‌الملک، غلامحسین. (۱۳۷۹). سفرنامه اصفهان. به کوشش ناصر افشارفر. تهران: وزارات فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات؛ کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

افندی غازی، رشید. (۱۳۱۳ ه.ق). المنتهی المنافع فی انواع الصنائع [چاپ سربی]. بیروت: مطبعه العربیه. محفوظ در کتابخانهٔ ملی ایران، شمارهٔ بازیابی ۲۱۹۵۱-۸.

اقبال، عباس. (۱۳۲۷). سبزه میدان و مجمع دارالصنایع. یادگار، ۴(۹-۱۰)، ۵۹-۷۰.

البیرونی، ابوریحان محمّدبن احمد. (۱۳۷۴). الجماهر فی الجواهر. تحقیق یوسف الهادی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

انصاری دمشقی، شمس‌الدین محمّدبن ابی‌طالب. (۱۳۵۷). نخبة الدهر فی عجائب فی البّر و البحر. ترجمهٔ سیّد حمید طبیبیان. تهران: فرهنگستان ادب و هنر ایران.

آدمیت، فریدون. (۱۳۶۱). امیرکبیر و ایران. چاپ ششم. تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی.

آرشیو ملی ایران. (۱۳۲۹ ه.ق). شماره سند ۲۴۰/۶۷۵۸. اخذ مالیات از معدن تنکار در سبزوار [سند دستنویس].

-----. (۱۳۳۵ ه.ق). شماره سند ۲۹۷/۳۱۴۸۳. اعلان تشکیل کلاس تعلیم صنایع و حرف در جنب مدرسه دارالفنون [سند دستنویس].

-----. (۱۳۰۴). شماره سند ۲۹۷/۲۶۲۰۰. جدول ساعات تدریس علوم مختلفه مدرسه دارالفنون [سند دستنویس].

-----. (۱۳۳۲). شماره سند ۲۶۴/۲۵۸۷۷. گزارش درباره قسمت کاشی‌سازی اداره هنرهای ملی [سند دستنویس].

بلاغی، عبدالحجه. (۱۳۵۰). تاریخ تهران. ۲ جلد. قم.

بلخی، شمس خطاط. (۱۳۹۵). کنز الزواهر فی معرفة الجواهر. تصحیح و تحقیق سروناز پریشانزاده. قم: مجمع ذخایر اسلامی.

بهاری، محمدحسین. (۱۴۰۱). فناوری تولید ظروف خمیرسنگ زیرلعابی در شهرضا در دورهٔ پهلوی دوم. در مصاحبه با ابوالفضل عرب‌بیگی. شهرضا، ۲۳ شهریور.

بیرونی، ابوریحان. (۱۳۸۳). الصّیدنه فی الطّب (داروشناسی در پزشکی). ترجمهٔ باقر مظفرزاده. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ترکمان، مریم. (۱۳۹۰). تحلیل و بررسی جریان ترجمه در دوره قاجار (تا پایان عهد ناصری ۱۲۱۲- ۱۳۱۳ ق/ ۱۷۹۷- ۱۸۹۸) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

تفصیل ساختن چینی. (۱۲۸۴ ه.ق). [نسخهٔ خطی]. محفوظ در کتابخانهٔ سپهسالار (شهید مطهری). شمارهٔ بازیابی ۲۸۳۳.

جمالزاده، سید محمدعلی. (۱۳۳۵ ه.ق). گنج شایگان یا اوضاع اقتصادی ایران. برلین: انتشارات ادارهٔ «کاوه».

جوهری نیشابوری، محمّدبن ابی البرکات. (۱۳۸۳). جواهرنامهٔ نظامی. به کوشش ایرج افشار. تهران: میراث مکتوب.

حامدی، محمدحسن. (۱۳۹۷). جستارهایی در تاریخ هنر. تهران: پیکره.

دوشوز، لسون. (۱۳۲۴ ه.ق). معرفة البدایع فی الفنون و الصنایع [چاپ سربی]. ترجمهٔ میرزا عیسی‌خان طبیب. طهران: مطبعهٔ مبارکه شاهنشاهی. محفوظ در کتابخانهٔ ملی ایران. شمارهٔ بازیابی ۱۹۹۸۰-۸.

زارع، وحید. (۱۳۸۸). کاشی‌سازی هفت‌رنگ در شیراز. فیلم مستند از کارگاه کاشی‌سازی احمد و مسعود شیشه‌گر. سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری استان فارس.

زکریّای رازی، محمّد. (۱۳۴۶). المدخل التعلیمی. به اهتمام حسنعلی شیبانی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
-----. (۱۳۴۹). کتابُ الاسرار. ترجمه و تحقیق حسنعلی شیبانی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
روزنامه دولت علیّه ایران. (۱۳۷۲). جلد دوم. ۵۵۱- ۶۵۰. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.
روزنامه وقایع اتفاقیّه. (۱۳۷۳). جلد اول، شماره‌های ۱-۱۳۰ و جلد چهارم، شماره‌های ۳۷۵- ۴۷۱. تهران: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران و مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
ریاضی، محمدرضا. (۱۳۹۵). کاشی کاری قاجاری. تهران: انتشارات یساولی.
رینگر، مونیکا ام. (۱۳۸۱). آموزش، دین و گفتمان اصلاح فرهنگی در دوران قاجار. تهران: انتشارات ققنوس.
سرابی، حسین بن عبدالله. (۱۳۴۴). مخزن‌الوقایع، شرح مأموریت و مسافرت فرّخ‌خان امین‌الدّوله. به کوشش کریم اصفهانیان و قدرت‌الله روشنی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
طالبوف، عبدالرحیم. (۱۳۴۷). مسالک المحسنین. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
علم معدن و شناختن و جدانمودن فلزات از اخلاط معدنی. (۱۲۷۱ ه.ق). [نسخهٔ خطی]. ترجمهٔ جان لیویس شلیمر. محفوظ در کتابخانهٔ ملی. شمارهٔ بازیابی ۱۱۰۶۹.
سرمد، غلامعلی. (۱۳۷۲). اعزام محصل به خارج از کشور (در دوره قاجاریه). تهران: چاپ و نشر بنیاد.
علم ساختن چینی. (۱۲۶۸ ه.ق). [نسخهٔ خطی]. ترجمهٔ میرزا رضاخان ریشار فرانسوی. صص. ۳۸- ۷۴. محفوظ در کتابخانهٔ ملک. شمارهٔ بازیابی ۲/ ۱۴۸۲.
عون‌اللبنانی، جرجس طنوس. (۱۸۷۳). الدر المکنون فی الصنائع و الفنون [چاپ سربی]. بیروت: مطبعه الامیرکان. محفوظ در کتابخانهٔ ملی ایران. شماره کتابشناسی ۲۷۱۶۲۲۱.
فلور، ویلم. (۱۳۹۳). صنایع کهن در دوره‌ی قاجار. ترجمهٔ علیرضا بهارلو. تهران: پیکره (نشر اثر اصلی ۲۰۰۳).
فی المعادن النافعه لتدبیر معاش الخلایق. (بی‌تا). [نسخهٔ خطی]. ترجمهٔ بدوی رافع التحطاوی. مربوط به اواخر قرن ۱۳ ه.ق. صص. ۸۷ ر- ۱۱۵ پ. محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. شمارهٔ بازیابی ۵۴۹۹/۶ .
کاشانی، ابوالقاسم عبدالله. (۱۳۸۶). عرایس الجواهر و نفایس الاطایب. به کوشش ایرج افشار. تهران: المعی.
کاظم‌زاده، حسین. (۱۳۲۲ ه.ق). هنرآموز حسین [چاپ سنگی]. محفوظ در کتابخانهٔ ملی ایران. شماره کتاب‌شناسی ۷۷۸۳۴۰.
کیان اصل، مریم. (۱۳۷۲). بررسی مشکلات سرامیک سنتی ایران (در ارتباط با لعاب و بدنه)، (سرامیک نطنز و شهرضا) (پایان‌نامه کارشناسی منتشرنشده). دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده پردیس، اصفهان، ایران.
مجله فلاحت و تجارت. (۱۲۹۸). دورهٔ دوم. شمارهٔ ۱۲. حوت قوی‌ئیل.
مجموعه الصنایع. (۱۰۰۵ ه.ق). [نسخهٔ خطی]. محفوظ در کتابخانهٔ دانشگاه تهران. شمارهٔ بازیابی ۳۸۷۵.
محبوبی اردکانی، حسین. (۱۳۵۴). تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران. جلد اول. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
محمدآقا. (۱۳۲۴ ه.ق). اصول علم معدن‌شناسی [نسخهٔ خطی]. محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. شمارهٔ بازیابی ۲۱۶۱.
محمدبن منصور. (۱۳۳۵). گوهرنامه. به کوشش منوچهر ستوده. فرهنگ ایران زمین، ۴، ۱۸۵- ۳۰۲.
ملک‌المورخین، عبدالحسین‌خان. (۱۳۳۸ ه.ق). معادن مکشوفه ایران [نسخهٔ خطی]. محفوظ در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی. شمارهٔ بازیابی ۴۹۲۱۰.
-----. (۱۳۸۶). مرآت الوقایع مظفری (ج. ۱). تصحیح عبدالحسین نوایی. تهران: میراث مکتوب.
ممتحن‌الدوله. (۱۳۶۲). خاطرات ممتحن‌الدوله. به کوشش حسینقلی خانشقاقی. تهران: انتشارات امیرکبیر.
میرزا خلیل طبیب. (۱۳۰۸ ه.ق). حکمت طبیعی، رساله در علم شیمی [چاپ سنگی]. محفوظ در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی. شمارهٔ بازیابی ط ۲۴۹.
میرزا صالح شیرازی. (۱۳۴۷). سفرنامه میرزا صالح شیرازی. به اهتمام اسماعیل رائین. تهران: روزن.

میرزا کاظم محلاتی. (۱۳۰۷ ه.ق). اصول علم شیمی جدید، مطابق درس‌های معتمدالسلطان آقا میرزا محمدکاظم [چاپ سنگی]. طهران: دارالطباعهٔ خاصه علمیهٔ مدرسهٔ مبارکه درالفنون. محفوظ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی. شماره ثبت ۱۷۹۵۴۸.

یوسفی‌فر، شهرام. (۱۳۹۰). مجمع‌الصنایع (تجربه نوگرایی در مشاغل کارگاه‌های سلطنتی دوره قاجاریه). گنجینه اسناد، ۲۱ (۸۳)، ۴۲- ۶۴.

Ali Mohamed. (1888). *On the Manufacture of Modern Kāshi Earthenware Tiles and Vases in Imitation of the Ancient*. (J. Fargues, Trans.). Edinburgh : Museum of Science and Art.

Barkat, H. N. & Khademi, Z. (2019). *Qajar ceramics: bridging tradition and modernity*. Malaysia : IAMM. Publication.

Brongniart, A. (1844). *Traitė des arts cė ramiques ou Des poteries considė rė es dans leur histoire, leur pratique et leur thė orie*, Tome second, Paris : Bė chet jeune.

Centlivres-Demont, M. (1971). *Une communautė de potiers en Iran: Le centre de Meybod* (Yazd). Wiesbaden : Reichert.

Ekhtiar, M. D. (1994). *The Dar al-Funun, Educational reform and cultural development in Qajar Iran*. New York : New York University.

-----. (1998). From Workshop and Bazaar to Academy : Art Training and Production in Qajar Iran. In L. S. Diba, & M. Ekhtiar (Eds.). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785-1925*. London : I. B. Tauris Publishers.

Holakooei, P., Tisato, F.,Vaccaro, C., & Petrucci, F. C. (2014). Haft rang or cuerda seca? Spectroscopic approaches to the study of overglaze polychrome tiles from seventeenth century Persia. *Journal of Archaeological Science, Vol. 41*, 447-460.

Keblow Bernsted, A. M. (2003). *Early Islamic pottery, materials and techniques*. London. Archetype publications.

Olmer, L. J. (1908). *Rapport Sur Une Mission Scientifique En Perse*. Paris : Impimerie Nationale.

Matin. M. & Matin. M. (2018). A preliminary study of a nineteenth-century Persian manuscript on porcelain manufacture in the Sipahsalar Library, Tehran. *Muqarnas, Vol. 35*, 293-299.

Matin, M., Gholamnejad, M., & Nemati Abkenar, A. (2020). We must send you a sample, A Persian European dialogue : insights into late nineteenth century ceramic technology based on chemical analysis of tiles from the Ettehadih House Complex, Tehran, Iran. Notes and Records : the Royal Society. *Journal of the History of Science, Vol. 75*, 1- 33.

Reiche, I., Röhrs, S., Salomon, J., Kanngießer, B., Höhn, Y., Malzer, W., & Voigt, F. (2009). Development of a non-destructive method for underglaze painted tiles—demonstrated by the analysis of Persian objects from the nineteenth century, *Anal Bioanal Chem, 393* (3),1025-1041.

Reiche, I., Boust, C., Ezrati, J. J., Peschard, S., Tate, J., Troalen, L.,Shah, B., Pretzel, B., Martin, G., Röhrs, S., & Voigt, F. (2011). Noninvasive study of nineteenth century iranian polychrome underglaze painted tiles by fibre optic visible reflectance spectroscopy. In I. Turbanti-Memmi, & S. Heidelberg (Eds.). *proceedings of the 37th International Symposium on Archaeometry. 12th-16th May 2008. Siena. Italy*. pp. 145-151.

Reiche, I. & Voigt, F. (2012). Technology of production : the master potter Ali Muhammad Isfahani : insights into the production of decorative underglaze painted tiles in 19th century Iran. In H. Edwards, & P. Vandenabeele (Eds.) *Analytical archaeometry* (pp. 502-531). Cambridge : Royal Society of Chemistry.

Rochechouart, J. (1867). *Souvenirs d un voyage en Perse*. Challamel Aine (Ed.). Paris : libraire commissionnaire pour la marine, les colonies et l'orient.

Schlimmer, J. L. .(1874). *Terminologie medico-pharmaceutique et anthropologique Francaise-Persane*. Tehran : Lithographie d ' Ali Gouli khan (Reprinted : 1951. Tehran : Daneshgahe Tehran).

Scarce, J. M. (1979). Function and decoration in Qajar tilework In J. M. Scarse (Ed.) *Islam in the Balkans, Persian art and culture of the 18th and 19th centuries* (pp. 75- 86). Edinburgh: The Royal Scottish Museum Edinbrugh.

Soldi, E. (1881). *Les arts mė connus, les nouveaux musė es du Trocadė ro*. Paris : Ernest Leroux Éditeur.

Strahan, D. (2001). Uranium in Glass, Glazes and Enamels: History, Identification and Handling. *Studies in Conservation*, 46, 181-195.

Troalen, L. et al. (2009). To acquire a good name'1: specimens of 19th-century Persian tile-making from the Tehran workshop of the master potter Ali Muhammad Isfahani. In E. Hermens, & J. Townsend (Eds.). *Sources and Serendipity: Testimonies of Artists' Practice*. London: Archetype.

Watson, O. (2006). Almost Hilariously Bad: Iranian Pottery in the Nineteenth Century. In D. Behrens-Abouseif, & S. Vernoit (Eds.). *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation, And Eclecticism* (pp. 333- 362), Leiden, Boston: BRILL.

Wullf, H. E. (1966). *The traditional crafts of Persia*, Their development, technology, and influence on eastern and western civilizations. Cambridge, Massachusetts and London: The M. I. T Press.

منابع اینترنتی

URL1 :https://mashruteh.org/wiki/index.php?title=%D9%85%D8%B0%D8%A7%DA%A9%D8%B1%D8%A7%D8%AA_%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%B3_%D8%B4%D9%88%D8%B1%D8%A7%DB%8C_%D9%85%D9%84%DB%8C_%DB%B1%DB%B3_%D8%AF%DB%8C_(%D8%AC%D8%AF%DB%8C)_%DB%B1%DB%B3%DB%B0%DB%B1_%D9%86%D8%B4%D8%B3%D8%AA_%DB%B2%DB%B0%DB%B1 مذاکرات جلسه ۲۰۱ دوره چهارم مجلس شورای ملی سیزدهم، جدی ۱۳۰۱ ش

URL2: https://collections.vam.ac.uk/item/O211494/dish-unknown/

URL3: https://collections.mba-lyon.fr/fr/notice/d-6-carreau-au-fauconnier-c40267d1-64bd-48fd-ae17-88f210d43966

URL4: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010321771

URL5: https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/wall-tile/321166

URL6: https://education.jlab.org/itselemental/ele051.html :*Antimony*

URL7: https://digitalfire.com/hazard/325 :*Uranium and Ceramics*

URL8: https://collections.vam.ac.uk/item/O83283/table-top-table-top-isfahani-ali-muhammad/

URL9: https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/wall-tile/321150

URL10: https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/tile/821565

URL11: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-314

URL12: https://collections.mba-lyon.fr/en/notice/1969-328-trois-musiciennes-373b64f1-d7bc-4374-9b50b78c0d434488

URL13: https://collections.vam.ac.uk/item/O211715/bowl-ali-akbar-shirazi/

URL14: https://collections.vam.ac.uk/item/O113632/tile-isfahani-ali-muhammad/

References

Adamiyat, F. (1982). *Amir Kabir and Iran* (in Persian). 6th edition. Tehran: Kharazmi.

Afshar, I. (2000). "The Beginning of the Translation of Books from Farangi into Persian". *Iranology* 14 (53): 79-110 [In Persian].

Afzalmolk, Gh. (1999). *Isfahan Travel Book*.ed. by Nasser Afsharfar. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance, Printing and Publishing Organization; Library, Museum and Documentation Center of the Islamic Council [In Persian].

Al-Biruni, A. M. (1995). *Al-Jamāhir fi Al-Jawāhir*. Researched by Yusuf Al-Hadi. Tehran: Elmi va Farhangi(in Arabic).

Ali Mohamed. (1888). *On the Manufacture of Modern Kāshi Earthenware Tiles and Vases in Imitation of the Ancient*. trans. John Fargues. Edinburgh: Museum of Science and Art.

Ansari Dameshqi, Sh. (1979). *Nokhbat al-Dahr fi Ajāeb fi al-Barr-e va al-Bahr*. translated by Seyyed Hamid Tabibian. Tehran: The Iranian Academy of Letters and Arts[In Persian].

Aown al-Lobanani, G. T. (1873). *Al-Dor al-Maknun fi al-Sana'e and al-Funun*. Lead print. Beirut: Al-Amirkan Press. Preserved at the National Library. Bibliography no. 12226172[In Arabic].

Bahari, M. H. (2022). "The Production Technology of Underglaze Stoneware in Shahreza during the Second Pahlavi Period". Interview in Shahreza, Shahrivar 23rd[In Persian].

Balaghi, A. (1972). *History of Tehran*. 2 volumes, Qom[In Persian].

Balkhi, Sh. (2016). Kanz Al-Zawāhir fi Ma'refat al-Jawāhiredited and researched by Sarvenaz Parishanzadeh. Qom: Assembly of Islamic Reserves[In Persian]..

Barkat, H. N., & Khademi, Z. (2019). *Qajar Ceramics: Bridging Tradition and Modernity*. Malaysia: IAMM. Publication.

Biruni, A. (2004). *Al-Saidnah fi al-Tabba (Pharmacology in Medicine)*. Translated by Baqer Mozafarzadeh. Tehran: The Academy of Persian Language and Literature[In Persian].

Brongniart, A. (1844). *Traité des Arts Céramiques ou Des Poteries Considérées dans Leur Histoire, leur Pratique et leur Théorie*, Tome second, Paris: Bé chet jeune.

Centlivres-Demont, M. (1971). *Une Communauté de Potiers en Iran: Le centre de Meybod (Yazd)*. Wiesbaden: Reichert.

Collection of Crafts. (1005 AH). Manuscript preserved at the Tehran University Library. No. 3875[In Persian].

Details of Porcelain Production. (1284 AH). Manuscript. Preserved at the Library of Sepehsalar (Shahid Motahari). No. 2833[In Persian].

Dowlat Elliyeh Iran Newspaper. (1993). vol 2. 551-650. Tehran: National Library of the Islamic Republic of Iran[In Persian].

Dushuz, L. (1324 AH). *Ma'refat al-Badāyé fi al-Fonun va al-Sanāyé*. translated by Mirza Isa Khan Tabib. Lead Printing. Tehran: Mubarakeye Shahshahi Press. Preserved at the National Library of Iran. No.8-19980[In Persian].

Effendi Ghazi, R. (1313). AH *Al-Manhati al-Manafé fi Anwā al-Sanāyé*. Lead Print. Beirut: Al-Arabiya Press. Preserved in the National Library of Iran. No. 21951-8(in Arabic).

Ehsani, A. (1957). "Tile and Pottery Industry". *Naqsh va Negār*. Winter 1336/1957. 4: 11-17[In Persian].

Ekhtiar, M. (1994). *The Dar al-Funun, Educational Reform and Cultural Development in Qajar Iran*. New York: New York Univercity.

Ekhtiar, M. (1998). "From Workshop and Bazaar to Academy: Art Training and Production. in Qajar Iran". in Layla S. Diba and Maryam Ekhtiar (ed.). *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch, 1785-1925*. London: I.B. Tauris Publishers.

Etimad al-Saltaneh, Mohammad Hasan Khan. (1984). *Forty Years of Iranian History during the Reign of Naser al-Din Shah*. vol 1 (*Al-Ma'āser va al-Āsār*), by Iraj Afshar, Tehran: Asatir[In Persian].

Etimad al-Saltaneh, Mohammad Hasan Khan. (1988). *Naseri History*. ed. by Mohammad Ismail Rizvani. Vol III. Tehran: Donyaye Ketab[In Persian].

Fi al-Ma'āden al-Nāfi'a le Tadbir Ma'āsh al-Khalāyiq. undated. Original translation by Rafi' al-Tahtawi. Manuscript. Dates back to the end of the 13th century Ah. 87 r-115p. Preserved at the Library of the Islamic Council. No. 6/5499(in Arabic).

Floor, W. (2014). *Traditional Crafts in Qajar Iran*. translated by Alireza Baharlou. Tehran: Peikareh[In Persian].

Hamedi, M. H. (2018). *Essays on Art History*. Tehran: Peikareh[In Persian].

Holakooei et al, (2014). "Haft rang or Cuerda Seca Spectroscopic Approaches to the Study of Overglaze Polychrome Tiles from Seventeenth Century Persia". *Journal of Archaeological Science* 41. 447-460.

Iqbal, A. (1945). "Sabzeh Maidan and Dar al-Sanā'i Assembly" [In Persian]. *Yadgar* 4 (9-10): 59-70.

Jamalzadeh, M. A. (1335AH). *Ganje Shaygan or the Economic Situation of Iran*. Berlin: Kaveh[In Persian].

Johari Nishaburi, Muhammad ibn Abi al-Barakat. 1383/2004. *Jawāhernāmeh Nizāmi*. by Iraj Afshar. Tehran: Mirase Maktoub[In Persian].

Journal of Agriculture and Trade. (1298 AH). Second cycle. No.12[In Persian].

Kashani, A. (2007). *Arāyes al-Jawāhar and Nafāyes al-Atāyeb*. by Iraj Afshar. Tehran: Al-Ma'ā[In Persian].

Kazemzadeh, H. (1322 AH). *Hossein's Student*. Lithography. Preserved at the National Library of Iran. Bibliographic no.778340[In Persian].

Keblow Bernsted, A. (2003). *Early Islamic Pottery, Materials and Techniques*. London. Archetype publications.

Kian Asl, M. (1993). "Study of the Problems of Traditional Iranian Ceramics (related to Glaze and Body), (Natanz and Shahreza Ceramics)". Thesis. Department of Handicrafts. Faculty of Isfahan Campus: Tehran University of Arts[In Persian].

Mahboubi Ardakani, H. (1976). *History of Institutions of New Civilization in Iran*. vol 1. Tehran: Tehran University[In Persian].

Malek al- Movarrekhin, A. (2007). *Me'āt al-Waqāye' Muzaffari*. Vol 1. Edited by Abdul-Hossein Navayi. Tehran: Miras-e Maktoub[In Persian].

Malek al-Movarrekhin, A. (1338 AH). *Discovered Mines of Iran*. Manuscript. Preserved at the Astan Qods Razavi Library. No. 49210[In Persian].

Matin, M. et al. (2020). "We Must Send you a Sample, A Persian European Dialogue: Insights into Late Nineteenth Century Ceramic Technology based on Chemical Analysis of Tiles from the Ettehadiyeh House Complex, Tehran, Iran". Notes and Records: the Royal Society Journal of the History of Science. 75: 1- 33.

Matin. M., & Matin, M. (2018). "A Preliminary Study of a Nineteenth-century Persian Manuscript on Porcelain Manufacture in the Sipahsalar Library, Tehran". *Muqarnas* 35: 293-33.

Mining Science and Recognition and Separation of Metals from Mineral Mixtures. (1271 AH). translated by John Lewis Schlemmer. Manuscript. Preserved at the National Library. No. 11069[In Persian].

Mirza Khalil the Physician. (1308 AH). *Natural Wisdom*: *A Treatise on Chemistry*. Lithography. Preserved at the library of the Islamic Council. No. 249[In Persian].

Mirza Saleh Shirazi. (1968). *Travelogue of Mirza Saleh Shirazi*. by Ismail Ra'in. Tehran: Rozas[In Persian].

Mirzakazem Mahaalati. (1307 AH). *The Principles of Modern Chemistry According to the Teachings of Motam al-Sultan Agha-Mirza Mohammad Kazem* [In Persian]. Lithography. Tehran: Dar al-Fonun Polytechnique Press. Preserved at the Library of the Islamic Council. No.179548.

Mohammad ibn Mansour. (1956). "Goharnāmeh". By Manouchehr Sotoudeh. *Farhang-e Irānzamin*, 4: 185-302[In Persian].

Mohammad-Agha. (1324 AH). *Principles of Mineralogy*. Manuscript. Preserved at the library of the Islamic Council. No. 2161[In Persian].

Momtahen al-Dowlwh. (1983). *Memoirs of Motahan al-Dowlah*. by Hossein-Qoli Khanshaghaghi.Tehran: Amir-Kabir[In Persian].

National Archives of Iran. (1925). No. 26200/297. Table of Teaching Hours of Different Sciences at Dar al-Funun Polytechnique [In Persian].

National Archives of Iran. (1329 AH). No. 6758/240. Collection of Taxes from Tenkar Mine in Sabzevar [In Persian].

National Archives of Iran. (1953). No. 25877/264. Report on the Tile-making Section of the National Arts Department [In Persian].

National Archives of Iran. (335AH). No.297/31483. Announcement of the Holding of Classes for the Education of Arts and Crafts next to Dar al-Funun Polytechnique [In Persian].

Olmer, L. J. (1908). *Rapport Sur Une Mission Scientifique En Perse*, Paris: Impimerie Nationale.

Reiche, I. & Voigt, F. (2012). "Technology of Production: the Master Potter Ali Muhammad Isfahani: Insights into the Production of Decorative Underglaze Painted Tiles in 19th Century Iran". in Howell Edwards and Peter Vandenabeele (ed.) *Analytical Archaeometry*. (pp. 502-531). Cambridge: Royal Society of Chemistry.

Reiche, I. et al. (2009). "Development of a Non-destructive Method for Underglaze Painted Tiles Demonstrated by the Analysis of Persian Objects from the Nineteenth Century", *Anal Bioanal Chem* 393(3):1025-1041.

Reiche, I. et al. (2011). "Non Invasive Study of Nineteenth Century Iranian Polychrome Underglaze Painted Tiles by Fibre Optic Visible Reflectance Spectroscopy". in I. Turbanti-Memmi and Springer-Verlag Heidelberg (ed.). *Proceedings of the 37th International Symposium on Archaeometry. 12th-16th May 2008. Siena. Italy*. 145-151.

Ringer, M. M. (2001). *Education, Religion, and the Discourse of Cultural Reform in the Qajar Era*. translated by Mehsi Haghighatkhah, Tehran: Ghoghnous[In Persian].

Riyazi, M. R. (2016). *Qajar Tilework*. Tehran: Yesavoli[In Persian].

Rochechouart, J. (1867). *Souvenirs d un Voyage en Perse*. Challamel Aine (ed.). Paris: Libraire Commissionnaire Pour la Marine, les colonies et l'orient.

Sarabi, H. (1965). *The Repository of Events, the Description of the Mission and Journey of Farrukh Khan Amin al-Dowlah*. by Karim Isfahanian and Ghodratollah Roshani. Tehran: Tehran University[In Persian].

Sarmad, Gg. A. (1993). *Sending Students Abroad (during the Qajar period)*. Tehran: Bonyad[In Persian].

Scarce, J. M. (1979). "Function and Decoration in Qajar Tilework" in Jenifer M. Scarce (ed.) *Islam in the Balkans, Persian art and culture of the 18th and 19th centuries*. (75- 86). Edinburgh: The Royal Scottish Museum Edinbrugh.

Scarce, J. (2019). *The Glory of Qajar Art: A Collection of Articles on the Culture, Art, and Tilework of the Qajar Era* [In Persian]. translated by Alireza Baharlou and Marzieh Ghasemi. Tehran: Khat va Tarh.

Schlimmer, J. L. (1874). *Terminologie Medico-Pharmaceutique et Anthropologique Francaise-Persane*. Tehran: Lithographie d' Ali Gouli Khan (Reprinted: 1951. Tehran: Daneshgahe Tehran).

Shishehgar, R. (2021). *Monochrome and Polychrome Tile Production Technology in Shiraz during the Second Pahlavi Period* [In Persian]. Interview in Shiraz, Sharivar 24th.

Soldi, E. (1881). *Les Arts Mė connus, les Nouveaux Musė es du Trocadė ro*. Paris : Ernest LerouxÉditeur.

Strahan, D. (2001). "Uranium in Glass, Glazes and Enamels: History, Identification and Handling". *Studies in Conservation*. 46: 181-195.

Talbouf, A. (1968). *Masālak Al-Mohsenin*, Tehran: Pocket Books Company[In Persian].

The Science of Making Porcelain. (1268 AH). French translation by Mirza Reza-Khan Rishar. Manuscript. 74-38. Preserved at the Malek Library. No. 2/1482[In Persian].

Troalen, L. et al. (2009). "To Acquire a Good Name'1: Specimens of 19th-century Persian Tile-making from the Tehran Workshop of the Master Potter Ali Muhammad Isfahani". in E. Hermens and J. Townsend (ed.). *Sources and Serendipity: Testimonies of Artists' Practice*. London: Archetype.

Turkaman, M. (2011). "An Analysis and Study of the Translation Movement in the Qajar Period (Until the End of the Naseri Era 1212-1313 AH/ 1797-1898)". master's thesis. Department of History. Faculty of Literature and Humanities. University of Esfahan[In Persian].

Vaqāyė Ettefāqiyeh Newspaper. (1373). vol 1. Nos.1-130 and vol 4. Nos. 471-375. Tehran: National Library of the Islamic Republic of Iran and Center for Media Studies and Research[In Persian].

Watson, O. (2006). "Almost Hilariously Bad: Iranian Pottery in the Nineteenth Century". in Doris Behrens-Abouseif & Stephen Vernoit (ed.). *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation, And Eclecticism* (333- 362), Leiden, Boston: Brill.

Wullf, H. E. (1966). *The Traditional Crafts of Persia, Their development, Technology, and Influence on Eastern and Western Civilizations*. Cambridge, Massachusetts and London: The M.I.T Press.

Yousefifar, Sh. (2011). "Majma' al-Sanā'ye (The Experience of Modernization in the Professions of the Royal Workshops of the Qajar Period)". *Ganjineye Asnad* 21 (83): 42-64[In Persian].

Zakaria Razi, M. (1967). *Al-Madkhal al-Ta'limi*. by Hasan-Ali Sheibani. Tehran. Tehran University[In Persian].

Zakaria Razi, M. (1970). *Ketāb al-Asrār*. translated and researched by Hasan-Ali Sheibani. Tehran: Tehran University[In Persian].

Zareh, V. (2009). *Polychrome Tile Production in Shiraz*. A documentary film from the tile workshop of Ahmad and Masoud Shishehgar. Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organization of Fars Province.

Online Sources

UR1 :https://mashruteh.org/wiki/index.php?title=%D9%85%D8%B0%D8%A7%DA%A9%D8%B1%D8%A7%D8%AA_%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%B3_%D8%B4%D9%88%D8%B1%D8%A7%DB%8C_%D9%85%D9%84%DB%8C_%DB%B1%DB%B3_%D8%AF%DB%8C_(%D8%AC%D8%AF%DB%8C)_%DB%B1%DB%B3%DB%B0%DB%B1_%D9%86%D8%B4%D8%B3%D8%AA_%DB%B2%DB%B0%DB%B1 مـــــذاکرات جلسه ۲۰۱ دوره چهارم مجلس شورای ملی سیزدهم، جدی ۱۳۰۱ ش

URL2 : https://collections.vam.ac.uk/item/O211494/dish-unknown/

URL3 : https://collections.mba-lyon.fr/fr/notice/d-6-carreau-au-fauconnier-c40267d1-64bd-48fd-ae17-88f210d43966
URL4 : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010321771
URL5 : https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/wall-tile/321166
URL6 : https://education.jlab.org/itselemental/ele051.html :*Antimony*
URL7 : https://digitalfire.com/hazard/325 :*Uranium and Ceramics*
URL8 : https://collections.vam.ac.uk/item/O83283/table-top-table-top-isfahani-ali-muhammad/
URL9 :https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/wall-tile/321150
URL10 : https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/tile/821565
URL11 : https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-314
URL12 : https://collections.mba-lyon.fr/en/notice/1969-328-trois-musiciennes-373b64f1-d7bc-4374-9b50-b78c0d434488
URL13 :https://collections.vam.ac.uk/item/O211715/bowl-ali-akbar-shirazi/
URL14 : https://collections.vam.ac.uk/item/O113632/tile-isfahani-ali-muhammad/

The Impact of Technical Innovations in Color on the Visual Evolution of Qajar Ceramic

Abolfazl Arab-Beigi
A PhD candidate in Comparative & Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences & Advanced Studies of Art, University of Art, Tehran; A member of the Department of Handicrafts, University of Kashan, Kashan, Iran. (Corresponding author)/ abolfazl.arabbeigi@gmail.com
Samad Samanian
Full professor, Department of Handicrafts, Faculty of Practical Arts, University of Art, Tehran, Iran/ Samanian@art.ac.ir
Abbas Akbari
Associate Professor, Department of Advanced Studies of Art, Faculty of Architecture and Art, University of Kashan, Kashan, Iran/ abbas_a_uk@yahoo.com

Received: 20/05/2023
Accepted: 06/08/2023

Introduction

The visual characteristic of ceramic like other works of art in the Qajar period (19th century Iran), underwent fundamental transformation and followed the dominant trend in the art of the period. This trend showed significant differences from the previous ones. Such changes were most evident in the field of ceramic coloring due to a variety of emerging color spectrums, which had no antecedent in the Persian ceramic before, nor had they emerged as they should have. In theoretical debates on this issue, the reason for this change is generally attributed to the changes in the social and aesthetic tastes of the period; however, there is not much talk about the impact of technological innovations in this field. The present research aims to answer these questions: what factors caused the emergence of innovations in Qajar ceramic technology? What role did the technical innovations play in the formation of the visual evolution of ceramic of the period in terms of painting and coloring?

Research Method

To answer the main questions of this research, the areas of innovation in technology were first examined and evaluated from the perspective of studying and teaching new sciences, translating and writing books on new sciences, and importing new technologies. Then, in two separate sections, various examples of technical innovations in the coloring of Qajar ceramic were explained, including the application of new pigments and the production of mixed colors. In this qualitative research, a historical-analytical research method was applied, and the data was collected through library study and field works. Various sources were used, including historical texts and references (books, manuscripts, and documents), works and documents in museums and historical buildings. In this research, the main emphasis has been placed on the remaining Qajar ceramic, color composition of which has been subjected to chemical and micro-structural analyses by other researchers.

Research Findings

Contrary to the popular belief, the visual changes in the color spectrum of Qajar ceramic were not solely due to a change in aesthetic tastes of the time; hence, the innovations made in ceramic technology during this period should also be considered as an important and influential factor. Sending students abroad, the establishment of modern educational institutions, the translation and writing of new scientific books, and the import of new technologies were among the factors resulted in the emergence of these innovations. As a result, they lead to the transfer of knowledge and new equipment, especially in the fields of ceramics, glassmaking, mining, and chemistry. Each of these fields had the potential to influence the traditional process of Persian ceramic in different areas. Coloring is one of the things influenced by the modern currents of ceramic technology more than the other areas. The result of this influence was the use of new pigments in variety of decoration, including underglaze, monochrome, and polychrome which led to the variety of colors used in the ceramic of the period. Gold nano-particles, lead antimonate, uranium oxide, and chromium oxide were among these pigments, from which different spectrums of red-pink, yellow, yellow-orange, and green colors were obtained. Some of these pigments such as gold nanoparticles and lead antimonate were rare in Persian ceramic, while some such as uranium oxide and chromium oxide were even unprecedented. The production of red-pink gold color in Persian ceramic started from the Zand period (18th century Iran) in polychrome works, but the effects of its use were manifested in the Qajar period. The use of this color in Qajar ceramic increased significantly from the last quarter of the 13thcentury AH/AD 1860s-70s to the extent that it was also applied in underglaze and monochrome products. Lead antimonate was widely used in the underglaze ceramic of the 4th AH/AD 10th century in Iran, but its became obsolete until the beginning of the Qajar period. It was in this period that its use was revived in the underglaze technique as a result of familiarity with the true nature of the antimony mineral and its role in obtaining the color of yellow. Uranium oxide and chromium were also popular as two emerging colorants in the underglaze technique of Qajar ceramic since early 14thAH/AD 20th century. The combination of pigments in the underglaze technique is one of the other measures employed to achieve a wider range of colors and was not popular until the Qajar period, especially the late 13thAH/19th century. Yellowish green, bluish purple, and brownish green are the most common of these colors. In order to increase the variety of colors, the Qajar ceramists also made a good use of the concentration of colors in painting. This was done in the underglaze technique by diluting the pigment with varying amounts of water, and in the poly-chrometechnique by thickening the paint with a vat and by reducing the paint from the surface of the work.

Conclusion

The results of the research demonstrate that the modern technology of coloring in Qajar ceramic was mainly focused on the underglaze technique, which indicated the awareness of the ceramists of the period of technical capabilities of this neglected method in ceramic painting. Another important achievements of Qajar ceramists in the face of technical innovations in the field of color was the "indigenization" of such techniques in accordance with the tradition of Persian ceramic. The use of glass powder, tenkar, and gold potassium alum (tawas) in the preparation of reddish-pink gold pigment (which was contrary to European methods), the use of this pigment in underglaze and monochromatic techniques, or the combination of new pigments with alkaline-lead glaze, common in traditional Persian ceramic can be considered as one of the prominent examples of this phenomenon.

Keywords: Qajar Ceramic, ceramic technology, color making, coloring.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2023.252857.1118

مطالعه و تحلیل نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانهٔ قاجاری عطروش در شیراز به‌منظور دستیابی به تنوع نقوش و اشکال مختلف هر نقش*

قباد کیانمهر**
فروغ کریمی‌پور دوانی‌نژاد***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۶/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۸/۲۷

چکیده

شیراز در دورهٔ قاجار در زمینه کاشیکاری صاحب‌سبک بود. حضور خانواده‌های هنردوست و کاشی‌نگاران هنرمند در دورهٔ قاجار باعث خلق کاشیکاری‌های زیبایی در این شهر شد و کاشی هفت‌رنگ به‌وفور در تزئین بناهای مختلف ازجمله خانه‌ها به‌کار رفت. از میان خانه‌های قاجاری دارای کاشیکاری در شیراز، خانهٔ عطروش نمونه‌های متنوع و بااهمیتی از کاشیکاری هفت‌رنگ دارد که برخی از آن‌ها در حال ازبین‌رفتن هستند. هدف پژوهش حاضر، مطالعه و تحلیل نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانهٔ عطروش به‌منظور دستیابی به تنوع نقوش و اشکال مختلف هر نقش در دورهٔ قاجار و ارائه تصاویر خطی این نقوش برای کمک به بازآفرینی کاشیکاری‌های خانه است که در حال نابودی هستند. پرسش پژوهش عبارت است از این‌که کدام نقوش و به چه شکلی در کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانه عطروش به‌کاررفته‌اند؟ روش انجام پژوهش توصیفی- تحلیلی، و شیوه گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای است و داده‌ها به روش کیفی تجزیه‌وتحلیل شده‌اند. به‌منظور انجام پژوهش، ۱۰ تابلوی کاشیکاری هفت‌رنگ در خانهٔ عطروش بررسی شدند. یافته‌های پژوهش نشان داد نقوش متنوعی مانند نقوش گیاهی، جانوری، انسانی، اسطوره‌ای، نظامی، نقوش بیانگر مضامین روایتی- مذهبی، روایتی- ادبی و روایتی-روزمره در کاشیکاری‌ها به‌کاررفته‌اند. نقوش گیاهی به‌صورت گل و گلدان، و درخت و نقوش انسانی در قالب شخصیت مذهبی، ادبی، روحانی، فرد عادی و شکارچی تصویر شده‌اند. جانوران به‌صورت جانوران اهلی و وحشی و پرندگان عمدتاً در ترکیب با نقوش گیاهی دیده می‌شوند. نقوش اسطوره‌ای به‌شکل فرشته‌های بالدار و شیر و خورشید هستند. نقوش بیانگرِ مضامین روایتی به‌صورت اشاراتی به قصص قرانی، داستان‌های شاهنامه و پنج گنج نظامی و یا فعالیت‌های روزمره هستند و نقش نظامی به شکل سرباز ترسیم شده‌است.

کلیدواژه‌ها:
شیراز، خانهٔ قاجاری عطروش، هنر قاجار، کاشیکاری قاجاری، نقوش کاشی هفت‌رنگ.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارندهٔ دوم با عنوان «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های هنری کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانه‌های قاجاری شیراز و تهران به‌منظور طراحی صنایع‌دستی ترکیبی چوب و کاشی» است که به راهنمایی نگارندهٔ اول در دانشگاه هنر اصفهان به انجام رسیده‌است.

** دانشیار گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ q.kiyanmehr@aui.ac.ir
*** دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ f.karimipurdavani@gmail.com

۱. مقدمه

در دورهٔ قاجار در هنر و معماری ایران تحولات گسترده‌ای رخ داد و کاشیکاری ازجمله هنرهایی بود که در تزئین و آرایش بناهای قاجاری نقش مهمی داشت. کاشیکاری دورهٔ قاجار با وجود شمایل‌نگاری و نگاره‌های سرزنده، جان تازه‌ای به هنر داد. کاشیکاری در بناهای مختلف مذهبی، غیرمذهبی و خانه‌ها در این دوره به کار می‌رفت (ریاضی، ۱۳۹۵: ۳۲). کاشیکاری‌های قاجاری از نظر ابعاد، شکل و نقش، تنوع زیادی داشتند. ابعاد کاشی‌های تابلویی به محتوا، نقش و مضمونی که روایت می‌کردند، بستگی داشت (دهقانی، ۱۳۹۲: ۱۵۴). استفاده از عناصر تزئینی نظیر موجودات زنده با درون‌مایه‌های برگرفته از اساطیر و حماسه‌های ایرانی (شاهنامه) در کنار گل‌های سرخ و صورتی طبیعت‌گرایانه، تنوع رنگی، شادابی و سرزندگی، درمجموع سلایق کاشی‌های این دوره را نشان می‌دهند (فریه، ۱۳۷۴: ۲۹۰). کاشی‌های این عصر با غلبهٔ رنگ‌های زرد، سفید، سبز چمنی و صورتی و طرح‌های گل‌ومرغ شناخته می‌شوند. این رنگ‌ها پیش از این در کاشیکاری ایران سابقه نداشتند یا محدود به موارد خاصی بودند (خورشیدی، ۱۳۹۶: ۲۲). هم‌چنین استفاده از نقوش تصویری جانوری و انسانی در کاشیکاری بناهای غیرمذهبی و حتی بناهای مذهبی این عصر رایج شد (احتشام کاویانیان، ۱۳۵۴: ۲۴۷).

شیراز از دورهٔ صفوی تا پایان دورهٔ قاجار یکی از مهم‌ترین شهرهای ایران از نظر توسعهٔ کاشیکاری بوده‌است. دولتمردان شیراز و خانواده‌های متمول، نقش چشمگیری در توسعهٔ هنر کاشیکاری تزئینی برای خانه‌های مسکونی خود در دورهٔ قاجار داشته‌اند و از این نظر خانه‌های شیراز نسبت به دیگر شهرها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. ازجمله این کاشیکاری‌های زیبا می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد که با درخواست خانواده‌های متمولی چون قوام‌الملک، مشیرالملک و توسط نقاشان کاشی‌ساز محلی انجام شده‌است. بی‌شک خوش‌ذوقی مردم شیراز، علاقه به شعر و ادبیات، آثار دو شاعر بزرگ ایرانی (حافظ و سعدی)، اعتقادات مذهبی، وجود باغ و بوستان‌های تاریخی و تفرجگاه‌های فراوان، مجاورت با یادمان‌های تاریخی و باستانی مانند نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید و نقش‌رستم در تنوع این نقوش موثر بوده‌اند. ازجمله کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانه‌های قاجاری شیراز می‌توان به کاشیکاری‌های خانهٔ عطروش، نارنجستان قوام، خانهٔ زینت‌الملک، خانهٔ دخانچی، خانهٔ محتشم، خانهٔ سعادت، و خانهٔ صالحی اشاره کرد. در این کاشیکاری‌ها می‌توان نقوش گل و بوته‌ای مشاهده کرد که متأثر از گل‌ومرغ مکتب شیراز است. به‌طور کلی در این کاشیکاری‌ها گل سرخ، میخک و زنبق بنفش با برگ‌های سبز و بلند به تأثیر از شیراز، شهر گل به تصویر درآمده است. از میان خانه‌های قاجاری شیراز، خانهٔ عطروش مجموعهٔ بی‌نظیری از هنرهای دورهٔ قاجار و به‌خصوص کاشیکاری را در خود جای داده‌است.

خانهٔ عطروش دارای نمونه‌های ارزشمندی از کاشیکاری هفت‌رنگ قاجاری است و حفاظت و بازآفرینی این کاشیکاری‌ها دارای اهمیت است. هدف پژوهش حاضر، مطالعه و تحلیل نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانهٔ عطروش به‌منظور دستیابی به تنوع نقوش و اشکال مختلف هر نقش در دورهٔ قاجار و ارائه تصاویر خطی این نقوش برای کمک به بازآفرینی کاشیکاری‌های خانه است که در حال ازبین‌رفتن هستند. در همین راستا پرسش پژوهش به این ترتیب مطرح می‌شود: کدام نقوش و به چه شکلی در کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانهٔ عطروش به‌کاررفته‌اند؟

۲. روش پژوهش

روش انجام پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی، شیوه گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای و روش تجزیه‌وتحلیل داده‌های آن کیفی است. جامعهٔ آماری این پژوهش ۱۰ تابلوی کاشیکاری هفت‌رنگ (پنج کاشیکاری در حیاط و پنج کاشیکاری در حوضخانه) در خانهٔ قاجاری عطروش شیراز است. در ابتدا نقوش کاشیکاری‌های قاجاری براساس دسته‌بندی ریاضی (۱۳۹۵) ارائه می‌شوند. پس از آن در مورد موقعیت مکانی، پلان و قسمت‌های دارای کاشی در خانهٔ عطروش توضیح مختصری داده می‌شود. سپس نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ در حوضخانه و حیاطِ خانهٔ عطروش به‌صورت جداگانه مورد تجزیه‌وتحلیل کیفی قرار می‌گیرند و آنالیز خطی آن‌ها ارائه می‌شود. در انتها جمع‌بندی کلی نقوش ارائه شده و نتیجه‌گیری می‌شود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

در این بخش به چندین نمونه از پژوهش‌های صورت‌گرفته در زمینهٔ کاشیکاری قاجار، به‌صورت مختصر اشاره می‌شود. الهه پنجه‌باشی و فاطمه دولاب (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مطالعه ویژگی و ساختار نقوش سردر بناهای کاشی‌کاری‌شده در شیراز دورهٔ قاجار»، نقوش کاشی‌های موردنظر را به جهت یافتن مضامین و پیام نقوش با رویکرد تاریخی بررسی کرده‌اند. محمدابراهیم زارعی و یداله حیدری باباکمال (۱۳۹۵) در مقاله «تاملی بر تنوع مضامین هنری و منشا کاشی‌های قاجاری تکیه معاون‌الملک کرمانشاه»، سعی داشتند به منشأ نقوش و علت قرارگیری آن‌ها در کنار

یکدیگر و مضامین احتمالی محلی، بومی و فرامحلی دست یابند. مهناز مومنی لندی و امیرحسین چیت‌سازیان (۱۳۹۵) در مقالهٔ «نگاهی به عناصر نمادین کاشی‌نگاره‌های قاجار کرمان» با نگاهی معناشناسانه به نقوش این کاشی‌ها نشان دادند که با وجود تقلید و دوری از اصالت، هنر این دوران درنهایت، به هویتی مستقل دست یافته که می‌توان آن را سبک قاجاری نامید. جمیله منصوری جزآبادی، سیدهاشم حسینی و میترا شاطری (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی و مطالعه مضامین نقوش کاشیکاری در حمام‌های تاریخی شهر اصفهان از آغاز دوره صفویه تا اواخر عصر قاجار»، مضامین نقوش کاشیکاری‌های فوق را بررسی کرده‌اند. نتایج این پژوهش می‌دهد موضوعات کاشیکاری حمام‌ها شامل نقوش گیاهی به میزان فراوان، نقوش انسانی و حیوانی به میزان متوسط و نقوش هندسی، کتیبه و مناظر معماری است. عاطفه گلشاهی (۱۴۰۰) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خویش با عنوان «تحلیل معناشناختی تصویرسازی عاشورایی کاشی‌نگاره‌های حسینیه مشیر شیراز»، به شناسایی تصویرسازی عاشورایی حسینیه مشیر با روش توصیفی - تحلیلی و برپایهٔ نظریه گریماس مبادرت کرده‌است. هم‌چنین با مبانی نشانه- معناشناسی دیداری به بررسی چگونگی شکل‌گیری معنا پرداخته است. آرزو پورغلامحسین (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «مطالعه تطبیقی سیر تحول طرح، نقش و رنگ در کاشیکاری دوره‌های صفویه و قاجار (نمونه موردی: مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد نصیرالملک)»، عوامل فرهنگی مؤثر در بازآفرینی نقش در مکان‌های مذکور را به روش تحلیلی و توصیفی بررسی کرده‌است.

بهنام صالح‌پور (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «مطالعه و مرمت خانه عطروش شیراز با رویکرد امکان‌سنجی احیا» با بررسی و تحلیل آسیب‌های موجود در خانهٔ عطروش، سعی در ارائه پیشنهادات مناسب جهت مرمت بنا داشته‌است. هم‌چنین تأثیرات مرمت آن در بافت پیرامون و چگونگی امکان‌سنجی احیا را بررسی کرده‌است. لیلا سهیل کش (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی و تحلیل نقوش تصویری خانه تاریخی عطروش شیراز»، به بازشناسی مبانی فرهنگی و زیبایی‌شناختی نقاشی‌های باقیمانده در این خانه پرداخته‌است. جنیفر اسکرس (۱۳۹۹) در بخشی از کتاب شکوه هنر قاجار، به کاربرد کاشی به‌عنوان تزئینات عمدهٔ معماری دورهٔ قاجار در بناهای مذهبی و غیرمذهبی اشاره کرده‌است. سپس به نقوش کاشی‌ها شامل گل رز و زنبق و طرح‌های اسلیمی و دسته‌های گل و گلدان و نقش رنگ در مضامین و تکنیک‌های کاشیکاری قاجاری توجه نموده‌است. محمدرضا ریاضی (۱۳۹۵) در کتاب کاشیکاری قاجاری، به سبک‌های کاشیکاری در دورهٔ قاجار، طرح و نقوش به‌کاررفته در این کاشی‌ها (نقوش هندسی، گیاهی و جانوری، انسانی، اسطوره‌ای، روایتی و نظامی)، هنرها و عوامل تأثیرگذار بر کاشیکاری دورهٔ قاجار پرداخته، هم‌چنین تعدادی از بناهای قاجاری دارای کاشیکاری را معرفی کرده‌است.

تفاوت پژوهش حاضر با تحقیقات ذکرشده در پیشینه در رابطه با خانهٔ عطروش در این است که این پژوهش منحصراً به کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانه (در دو بخش حوضخانه و حیاط) می‌پردازد و علاوه‌بر توصیف ویژگی‌های هنری هر کاشیکاری، توضیحاتی در مورد قاب داخلی و خارجی را به تفکیک ارائه می‌دهد. هم‌چنین پس از دسته‌بندی نقوش هر کاشیکاری، در جدول جمع‌بندی، اشکال مختلف هر نقش را مشخص می‌کند. در مورد نقوش شکار، شیر و خورشید، نقوش پرندگان و نحوهٔ ترکیب آن‌ها با نقوش گیاهی، موارد جدیدی مطرح می‌شوند که در پژوهش‌های قبلی به آن‌ها پرداخته نشده‌است. علاوه‌بر این در پژوهش حاضر، ارائه تصاویر خطی از نقوش هر کاشیکاری و جداسازی نقوش از یکدیگر، امکان بررسی بهتر نقوش و بازسازی آن‌ها در آینده را فراهم می‌کند.

۴. نقوش کاشی‌های قاجاری

در کاشی‌های دورهٔ قاجار، نقوش متنوعی دیده می‌شود. به‌نظر می‌رسد کاشی‌نگاران این دوره در تلاش بودند تا هرچیز زیبایی که در طبیعت می‌دیدند، هر باور و داستان عامیانه‌ای که در ذهن مردم جای داشت و سینه‌به‌سینه و نسل‌به‌نسل منتقل می‌شد را به‌صورت واقع‌گرایانه یا انتزاعی، با توجه به نوع بنا (مذهبی و غیرمذهبی) روی کاشی نقش کنند. نقوش کاشی‌های این دوره را می‌توان به نقوش هندسی، گیاهی و جانوری، انسانی، اساطیری، بیانگر مضامین روایتی و بیانگر مضامین نظامی طبقه‌بندی کرد.

۱) نقوش هندسی: نقش و نگارهای هندسی می‌توانند به‌صورت منفرد یا مرکب با نقوش گیاهی مورداستفاده قرار گیرند. مهم‌ترین نقش‌مایه‌های هندسی عبارتند از مثلث، مربع، مستطیل، لوزی، نیم شمسه، ربع شمسه، شمسه‌های هشت، نه و ده و پنج‌ضلعی، شش‌ضلعی و هشت‌ضلعی منتظم، ترنج تند و کند، ستاره‌های پنج‌پر و شش‌پر و ... نقش‌های هندسی بسیار انعطاف‌پذیرند و می‌توان آن‌ها را با هر ماده و مصالحی به‌وجود آورد.

۲) نقوش گیاهی و جانوری: طرح‌های گیاهی کم‌تر از گیاهان واقعی الهام‌دهنده‌اند و اغلب گل و برگ‌های قراردادی هستند. ریشهٔ آن‌ها به یک گل و برگ طبیعی بازمی‌گردد مثل گل و برگ نیلوفر، برگ نخل، تاک و برگ کنگر. در دورهٔ قاجار طرح‌های گیاهی در ترتیب‌های افقی،

عمودی، مورب و زیگزاگ رسم می‌شدند. ترنج و برگ‌های اسلیمی، گل و برگ و شکوفه‌های ختایی با گل‌های سه، چهار، پنج و شش‌پر، طرح گلدانی و بته‌جقه در کاشیکاری قاجاری به‌چشم می‌خورد. نقوش جانوری مثل انواع پرندگان، حیوانات وحشی و اهلی به‌صورت منفرد یا در ترکیب با نقوش گیاهی استفاده می‌شدند.

۳) نقوش انسانی: نقوش انسانی به‌صورت نیم‌تنه، تمام‌قد، نشسته، و در قالب شخصیت‌هایی چون وزرا، افسران و هم‌چنین در مجالسی چون بار عام، جنگ، شکار و بزم نمایش داده شده‌است. نقوش انسانی شامل تصویر پادشاهان دوره‌های مختلف تاریخی، شاهان دورهٔ اسلامی (از صفویه تا قاجار)، روحانیون، رجال سیاسی، مذهبی، ادبی و علمی با ذکر نام ایشان است. غالب این نقوش برگرفته از سکه‌ها، نقش‌برجسته‌ها، کتاب‌های چاپ سنگی، خطی و عکس بودند.

۴) نقوش اسطوره‌ای: رایج‌ترین نقوش این دوره، نقش شیر و خورشید، فرشته‌های بالدار و خورشیدخانم بود. فرشته‌های بالدار غالباً برهنه و به‌صورت قرینه نقش شده‌اند که تاج کیانی را در میان دست‌های خود نگه داشته‌اند. نبرد شیر و گاو بالدار، نبرد شیر و اژدها و شیرهای شمشیر به‌دست نیز روی کاشی‌های نمای بسیاری از بناها ترسیم شده‌است.

۵) نقوش بیانگر مضامین روایتی: این نقوش به دو دسته تقسیم می‌شوند: نقوشی که از کتاب‌های مذهبی و ادبی اقتباس شده‌اند و نقوشی که بیانگر زندگی روزمره‌اند. در دستهٔ اول، داستان‌های مذهبی مانند داستان یوسف و یعقوب پیامبر (ع)، داستان قربانی‌شدن اسماعیل و ... به کرات بر کاشی‌ها تصویر شده‌است. هم‌چنین در این دسته، داستان‌های شاهنامه، هزارویک شب، پنج‌گنج نظامی و متون ادبی الهام‌بخش کاشی‌نگاران بودند. در دستهٔ دوم، نقوش روایتی که به‌نوعی زندگی روزمره را به نمایش می‌گذارند، قرار دارند. ازجمله این نقوش می‌توان به مجالس بزم، شکار، جنگ، گردش در دشت و صحرا، صحنه‌هایی از حرمسرا، گردش و سفر با اسب و ماشین و صحنه‌هایی از ورزش‌های باستانی اشاره کرد.

۶) نقوش بیانگر مضامین نظامی: این نقوش، نظامیان و ابزار نظامی مثل توپ، تفنگ و مسلسل را به نمایش می‌گذاشتند که بیانگر اهمیت ارتش و تغییر البسه و سازوبرگ نظامیان در دورهٔ قاجار بود. نمونه‌های این نقوش در کاشی‌های سردر باغ ملی، دروازه ارگ سمنان و کاخ گلستان دیده می‌شوند (ریاضی، ۱۳۹۵: ۵۴-۶۶).

کاشیکاری قاجاری دارای نقوش بسیار ظریف و پرکار و طیفی از رنگ‌های صورتی، زرد، آبی، فیروزه‌ای، سبز و لاجوردی است. نقوش کاشیکاری‌های قاجاری شامل گل و گلدان، صحنه‌هایی از آثار اصیل ادب فارسی، رخ‌نگاره‌های سلطنتی و صحنه‌های شکارگاهی، مضامین مذهبی، زندگی روزمره، بار عام و ضیافت و موضوعاتی یادآور شکوه باستان است (اسکرس، ۱۳۹۹: ۲۳۰-۲۳۴). به بیان دیگر، نقوش کاشیکاری‌های قاجاری شامل نقوش گیاهی و حیوانی، نقش شیر و خورشید، مجالس بزم و ضیافت، گلگشت و دیدار دلدادگان، شکارگاه، پادشاهان، رجال نظامی، مضامین عاشقانه و عارفانه است (معتقدی، ۱۴۰۱: ۴۱).

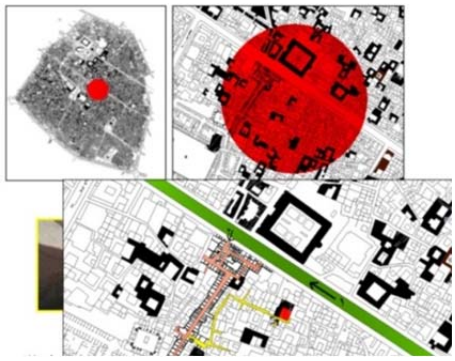
این نقوش گاهاً برگرفته از آثار نقاشی قاجاری و شامل نقوشی با مضامین احساسی، مذهبی و سیاسی بودند. مضامین احساسی شامل نقوش پرندگان، گل‌ها، دختران، تک‌چهره‌های بزرگ و صحنه‌های شکار بود. مضامین مذهبی عمدتاً شامل تصویری از مریم مقدس و مسیح (ع) با هاله‌ای دور سر، حضرت یوسف (ع) و وقایع کربلا بود. مضامین سیاسی شامل تک‌چهره‌هایی از شاهان قاجار، شاهان قاجار همراه با خانواده یا شاهان دیگر و دیدار با سفیران خارجی بود (دهقانی، ۱۳۹۲: ۱۵۴).

۳. خانهٔ قاجاری عطروش

شیراز در دورهٔ قاجاریه شامل محلات «در شاهزاده»، «میدان شاه»، «بازار مرغ»، «درب مسجد»، «سرباغ»، «سنگ سیاه»، «سردزک»، «لب آب»، «بالاکفت»، «اسحاق‌بیگ» و«کلیمی‌ها» بود (تصویر ۱) (افسر، ۱۳۵۳: ۲۲۲-۲۲۴). خانه عطروش در محدودهٔ بافت قدیمی و تاریخی شیراز در محله «اسحاق‌بیگ»، خیابان لطفعلی‌خان زند و در ضلع شرقی بازار قدیمی حاجی انتهای کوچهٔ زنجیرخانه واقع است (تصویر ۲). این خانهٔ قدیمی متعلق به حاج محمود عطروش معروف به حاج میرزا محمدعلی فیروزآبادی است که در سال ۱۳۵۴ در فهرست آثار ملی به ثبت رسیده‌است (سهیل کش، ۱۳۹۴: ۵۶-۵۷).

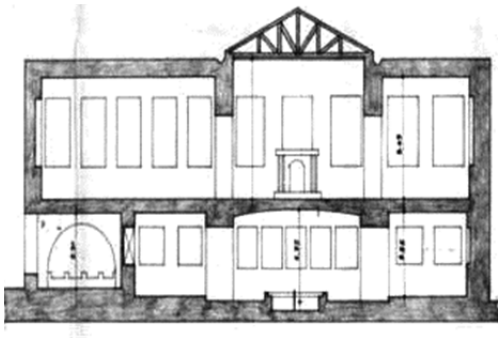
خانه عطروش از جالب‌ترین و زیباترین خانه‌های قدیمی دورهٔ قاجار ازنظر کاشیکاری و نقاشی رنگ‌وروغن است. درِ ورودی آن در دالان قرار دارد و به مغرب باز می‌شود. این خانه شامل یک رشته ساختمان در سمت شمال و یک رشته ساختمان در سمت مغرب است (تصویر ۳).

تصویر ۱: محله‌های شیراز در دورهٔ قاجار
(افسر، ۱۳۵۳: ۱۰)

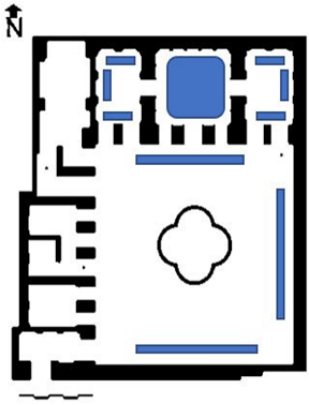


تصویر ۲: موقعیت خانهٔ عطروش در محله اسحاق‌بیگ (URL1)
۱) خیابان لطفعلی‌خان زند، ۲) بازار حاجی، ۳) کوچه زنجیرخانه

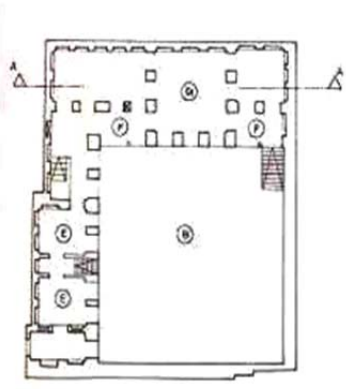
دیوار جنوبی و شرقی و تمام نمای ساختمان شمالی کاشیکاری است و سی تابلوی کاشیکاری مربوط به دورهٔ قاجار بر دیوارهای جنوبی و شرقی و حوضخانه نصب شده که از بهترین نمونه‌های کاشیکاری هفت‌رنگ دورهٔ قاجار محسوب می‌شوند (سهیل‌کش، ۱۳۹۴: ۵۸). در یکی از کاشی‌های نمای حیاط نام کارخانه میرزاعبدالرزاق به‌عنوان سازندهٔ کاشی نوشته شده‌است. در پیشانی عمارت نیز قاب کاشی هلالی‌شکل با نقش اردشیر اول در حال دریافت حلقهٔ منصب از جانب اهورامزدا نصب شده‌است. اتاق ضلع شمالی طبقهٔ همکف بنا نیز دارای کاشیکاری‌های منقوش در طاقچه‌هاست (ریاضی، ۱۳۹۵: ۲۹۶). ساختمان شمالی شامل یک تالار اصلی در وسط و دو گوشواره در طرفین آن در طبقه فوقانی و یک حوضخانه و دو گوشواره در طرفین آن در طبقهٔ زیرین است (تصاویر ۴و۵). تمام نمای سقف حوضخانه، کاشیکاری شده‌است. ازارهٔ گوشواره‌های طرفین حوضخانه نیز کاشیکاری زیبایی دارد (سهیل‌کش، ۱۳۹۴: ۵۹).



تصویر ۳: برشی از خانهٔ عطروش (برش A-A)
(سهیل‌کش، ۱۳۹۴: ۵۶



تصویر ۴: پلان طبقهٔ زیرین خانهٔ عطروش (URL1)



تصویر ۵: پلان طبقهٔ اول خانه عطروش (URL2)

۴. مطالعهٔ نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ در حوضخانهٔ بنای عطروش

در این بخش نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ حوضخانه بنای عطروش بررسی می‌شوند. سپس آنالیز خطی این نقوش در جدول (۱) ارائه می‌شود. ابعاد کاشیکاری‌های حوضخانه ۸۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر است. کاشیکاری‌های مورد بررسی شامل تصاویر (۶ تا ۱۰) است.

تصویر ۶: مریم مقدس و مسیح (ع)
(ریاضی، ۱۳۹۵: ۲۹۸)

تصویر ۷: حضرت یوسف (ع) و ترنج
(سهیل‌کش، ۱۳۹۴: ۱۱۲)

تصویر ۸: آبتنی شیرین
(همان: ۱۲۴)

تصویر ۹: سرباز (همان: ۱۲۶)

تصویر ۱۰: نشست روحانی و صاحب‌خانه (ریاضی، ۱۳۹۵: ۲۹۷)

کاشیکاری تصویر (۶) به‌صورت یک کادر مستطیل و دارای یک حاشیه و یک متن است. در قاب داخلی، مریم مقدس و حضرت مسیح (ع) با هاله‌ای دور سر دیده می‌شوند که بر قالیچه‌ای نشسته‌اند. بالای سر آن‌ها دو فرشتهٔ بالدار عریان به‌صورت قرینه در حال پروازند. کاراکترها با چهره‌های قاجاری، ابروان به‌هم پیوسته و پهن به نمایش درآمده‌اند. در قاب خارجی (حاشیه)، واگیره‌ای به‌شکل قابی سفید دارای گل‌های صورتی و زرد و برگ، به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ صورتی تکرار شده‌است. در قاب خارجی، دو ردیف کاشی حمیل آبی فیروزه‌ای و آبی تیره نیز وجود دارند. در این تابلوی کاشیکاری، نقوش گیاهی (گل و برگ و درخت)، نقش انسانی (زن و کودک)، نقش اسطوره‌ای (فرشته بالدار) و نقش بیانگر مضامین روایتی- مذهبی (مریم مقدس و حضرت مسیح (ع)) دیده می‌شود.

کاشیکاری تصویر (۷)، به‌صورت یک کادر مستطیل و دارای دو حاشیه و یک متن است. در قاب داخلی، زلیخا با جامه‌ای فاخر، زیورآلات و دو پَر روی سرش بر تخت نشسته، درحالی‌که زنان مصری را به ضیافتی دعوت کرده و یوسف (ع) را به مجلس فراخوانده است. در مقابلِ تخت زلیخا، ظرفی پایه‌دار پُر از ترنج قرار دارد. حضرت یوسف با هالهٔ دور سر و ظرفی در دست در برابر زلیخا ایستاده‌است. زنان مصری در پایین تصویر در حالی‌که هرکدام ترنج و چاقویی به‌دست دارند و محو زیبایی یوسف (ع) شده و دست خود را بریده‌اند، دیده می‌شوند. از نوع جامه و زیورآلات

زنان به‌نظر می‌رسد که از ثروتمندان مصر هستند. زلیخا که توسط زنان مصری به خاطر عشقش به یوسف (ع) سرزنش شده، این ضیافت را ترتیب می‌دهد تا نشان دهد آن‌ها نیز با دیدن حضرت یوسف بی‌درنگ عاشق وی خواهند شد. زمینهٔ تصویر سفیدرنگ است و پشت سر زلیخا آسمان دیده می‌شود. چهرهٔ یوسف (ع) با ابروان به‌هم پیوستهٔ قاجاری و بدون ریش و سبیل و با موی بلند نمایش داده شده‌است. چهرهٔ زلیخا و زنان مصری شبیه به هم و با ابروان پهن و موهای بلند به تصویر کشیده شده‌است. در قاب خارجی (حاشیه) کاشیکاری، در ردیف اول واگیره‌ای به شکل قاب سفید دارای برگ‌ها و گل‌های صورتی و زرد، به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ صورتی تکرار شده‌است. پس از آن، کاشی حمیل سبز و آبی تیره دیده می‌شود. در ردیف بعدی، واگیره‌ای به‌شکل گل و برگ‌های کوچکی در میان ساقه‌های گیاهی قوس‌مانند و ذوزنقه‌مانند به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ زردرنگ تکرار شده‌است. در این تابلوی کاشیکاری، نقوش گیاهی (گل و برگ)، نقوش انسانی (زن و مرد)، نقوش بیانگر مضامین روایتی- مذهبی (حضرت یوسف (ع) و ترنج) و نقش بیانگر مضامین روایتی-روزمره (ضیافت) دیده می‌شوند.

کاشیکاری تصویر (۸)، به‌صورت یک کادر مستطیل و دارای دو حاشیه و یک متن است. در قاب داخلی، خسرو سوار بر اسب با کلاه شاهی و لباس فاخر دیده می‌شود که تیردان و کمان به کمر بسته، چکمهٔ طلایی‌رنگ به پا و افسار اسب را دست دارد. افسار اسب طلایی‌رنگ است و تعدادی مهرهٔ تزئینی بر گردن آن دیده می‌شود. در جلوی تصویر، شیرین پس از آب‌تنی دیده می‌شود که اکنون در حال پوشیدن لباس و نوشیدن بر لب نهر نشسته و کفش‌هایش در سوی دیگر نهر است. پیرزنی از خدمه، پارچه‌ای گلدار با زمینهٔ سفید را پشت سر شیرین نگه داشته و خدمتکار جوانی که کنار شیرین نشسته است، در حال دادن لباس به اوست. در کنار نهر، سگ کوچکی در حال دویدن است. زمینهٔ تصویر سفیدرنگ و پر از گل‌های صورتی و آبی و بوته است. پشت سر خسرو، منظره‌ای از کوه، درختان، خانه‌ها و آسمان دیده می‌شود. چهرهٔ خسرو با سبیل به تصویر کشیده شده‌است. شیرین و خدمتکارانش ابروان پهن، پیوسته و قاجاری دارند. قاب خارجی (حاشیه) متشکل از دو ردیف کاشی هفت‌رنگ است. در ردیف اول، واگیره‌ای به شکل قاب سفید دارای گل زرد و صورتی به صورت انتقالی بر زمینهٔ صورتی تکرار شده است. در ردیف بعدی واگیره‌ای به شکل گل و برگ‌های کوچکی در میان ساقه‌های گیاهی قوس‌مانند و ذوزنقه‌مانند به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ زردرنگ تکرار شده‌است. هم‌چنین یک ردیف کاشی حمیل آبی فیروزه‌ای و آبی تیره دیده می‌شود. بخشی از کاشیکاری قاب خارجی تخریب‌شده است. در این تابلوی کاشیکاری، نقوش گیاهی (گل و برگ و درخت)، نقوش انسانی (زن و مرد)، نقش جانوری (اسب و سگ) و نقوش بیانگر مضامین روایتی- ادبی (خسرو و آب‌تنی شیرین) دیده می‌شود.

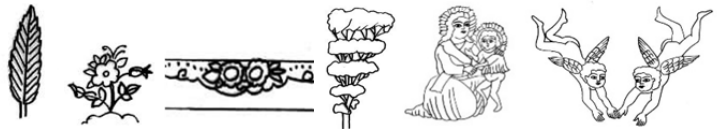
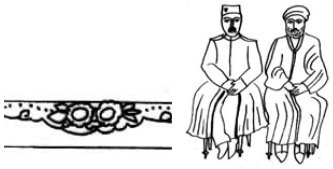
کاشیکاری تصویر (۹)، به‌صورت یک کادر مستطیل و دارای دو حاشیه و یک متن است. در قاب داخلی، سربازی در حالی‌که با یک دستش تفنگی را گرفته و دست دیگر را روی کمربندش گذاشته، کنار نهر آبی ایستاده‌است. تفنگ، بدون سر نیزه است. سرباز، کلاهی شبیه به کلاه نظامیان اتریشی که در دورهٔ ناصری استفاده می‌شدند، بر سر گذاشته است. لباس او دارای سردوشی و یراق طلایی‌رنگ است و دو نوار پهن از روی شانه‌های چپ و راست حمایل شده‌است. تپانچه‌ای به کمرش بسته و ساق شلوارش را درون چکمه ساق‌بلندش گذاشته‌است. زمینهٔ تصویر سفید و پوشیده از گل و بوته است و در پشت سرباز، درخت، کوه، خانه و ماه در آسمان دیده می‌شود. در بخش پایینی تصویر در دو قاب سفیدرنگ، عبارت «حسب فرمایش آقای میرزا محمدعلی» نوشته شده‌است. بخشی از کاشیکاری در محل کنار هم قرارگرفتن کاشی‌ها به‌صورت سطحی تخریب شده است. چهرهٔ سرباز با سبیل و موهای کوتاه به تصویر کشیده شده‌است. قاب خارجی (حاشیه) متشکل از دو ردیف کاشی هفت‌رنگ است. در ردیف اول، واگیره‌ای به‌شکل قاب سفید دارای برگ‌ها و گل‌های صورتی و زرد، به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ صورتی تکرار شده‌است. در ردیف بعدی، واگیره‌ای به‌شکل گل و برگ‌هایی کوچک در میان ساقه‌های گیاهی قوس‌مانند و ذوزنقه‌مانند به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ زردرنگ تکرار شده‌است. هم‌چنین یک ردیف کاشی حمیل آبی فیروزه‌ای و آبی تیره دیده می‌شود. در این تابلوی کاشیکاری، نقوش گیاهی (گل و برگ و درخت)، نقش انسانی (مرد) و نقش نظامی (سرباز) دیده می‌شود.

کاشیکاری تصویر (۱۰)، به‌صورت یک کادر مستطیل و دارای یک حاشیه و یک متن است. در قاب داخلی، صاحب‌خانه و یک روحانی بر مبل‌های چوبی با روکش سبزرنگ نشسته‌اند. روحانی عمامه مشکی به سر و عبایی به تن دارد. دست‌هایش را بر هم نهاده و نوک کفشش روی زمین قرار دارد. صاحب‌خانه با لباس قاجاری که یقهٔ آن را تا بالا بسته و کلاهی بر سر، دست‌هایش را بر هم نهاده و پای راستش را روی پای چپ انداخته‌است. زمینهٔ تصویر به رنگ سبز، زرد و قهوه‌ای است. پشت سرشان پنجره‌هایی دیده می‌شود که پرده‌های فیروزه‌ای با ریشه‌های طلایی به دور آن‌ها پیچیده شده و آسمان آبی نیز دیده می‌شود. بخشی از سمت چپ و بالای کاشیکاری به‌صورت سطحی تخریب شده است. روحانی با سبیل و ته‌ریش و صاحب‌خانه با سبیل و ابروان به‌هم پیوسته و کشیده تصویر شده‌اند. در قاب خارجی (حاشیه)، واگیره‌ای به‌شکل قاب سفید

دارای برگ‌ها و گل‌های صورتی و زرد، به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ صورتی تکرار شده‌است. در این تابلوی کاشیکاری، نقش گیاهی (گل و برگ)، نقش انسانی (مرد) و نقش روایی- روزمره (نشست روحانی و صاحب‌خانه) دیده می‌شود.

رنگ‌های به‌کاررفته در کاشیکاری‌های موردمطالعه شامل صورتی، طلایی، سبز روشن، سبز تیره، آبی فیروزه‌ای، آبی تیره، سفید، زرد، لاجوردی، بنفش، مشکی و قهوه‌ای است.

جدول ۱: آنالیز خطی نقوش کاشیکاری‌های حوضخانه بنای عطروش (نگارندگان)

شماره تصویر و عنوان کاشیکاری	آنالیز خطی نقوش
تصویر (۶)، مریم مقدس و مسیح (ع)	 فرشته‌های بالدار مریم مقدس و مسیح (ع) درخت قاب خارجی (گل و برگ) گل درخت
تصویر (۷)، حضرت یوسف (ع) و ترنج	زنان مصری زلیخا بر تخت یوسف (ع) گل قاب خارجی (گل و برگ)
تصویر (۸)، آب‌تنی شیرین	شیرین پس از آب‌تنی خسرو سوار بر اسب درخت گل قاب خارجی (گل و برگ)
تصویر (۹)، سرباز	سرباز درخت درخت گل قاب خارجی (گل و برگ)
تصویر (۱۰)، نشست روحانی و صاحب‌خانه	 روحانی و صاحب‌خانه قاب خارجی (گل و برگ)

طبق جدول (۱)، در کاشیکاری حوضخانه، نقوش گیاهی (گل و برگ و درخت)، نقوش انسانی (مرد، زن و کودک)، نقوش جانوری (اسب و سگ)، نقش اسطوره‌ای (فرشته‌های بالدار)، نقوش بیانگر مضامین روایتی- مذهبی (مریم مقدس و مسیح (ع)، حضرت یوسف (ع) و ترنج)، نقوش بیانگر مضامین روایتی- ادبی (آب‌تنی شیرین)، نقوش بیانگر مضامین روایتی- روزمره (ضیافت، نشست روحانی و صاحب‌خانه) و نقش نظامی (سرباز) دیده می‌شود.

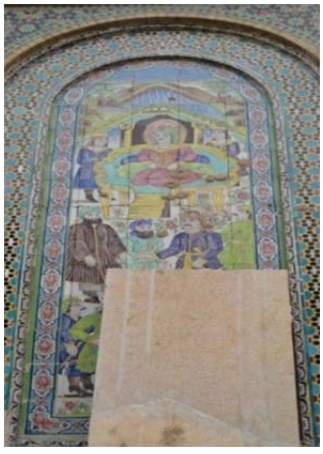
۵. مطالعهٔ نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ در حیاط خانهٔ عطروش

در این بخش نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ حیاط خانهٔ عطروش بررسی می‌شوند. سپس آنالیز خطی این نقوش در جدول (۲) ارائه می‌شود. ابعاد کاشیکاری‌های حیاط ۹۰ × ۲۰۰ سانتی‌متر است. کاشیکاری‌های مورد بررسی شامل تصاویر (۱۱ تا ۱۵) است.

تصویر ۱۱: به چاه‌انداختن حضرت یوسف
(سهیل‌کش، ۱۳۹۴: ۸۷)

تصویر ۱۲: نبرد رستم و خاقان چین
(همان: ۷۴)

تصویر ۱۳: ارباب و خدمتکار(پایین)،
صحنهٔ شکار (بالا) (همان: ۸۹)



تصویر ۱۴: پادشاهی حضرت یوسف
(همان: ۷۲)

تصویر ۱۵: شیر و خورشید و شمشیر (بالا)، صحنهٔ شکار (میانه)،
گل و گلدان (پایین) (همان: ۹۵)

کاشیکاری تصویر (۱۱) که بالای قاب آن به‌صورت نیم‌دایره است، دارای دو حاشیه و یک متن می‌باشد. در قاب داخلی، برادران یوسف در حال انداختن او به چاه هستند. حضرت یوسف که با هالهٔ دور سر در میانهٔ تصویر نشان داده شده، پیراهنی به تن ندارد، دستانش با طناب بسته شده و معصومانه به برادرانش می‌نگرد. یکی از برادران، با طنابی در دست نزدیک به چاه ایستاده‌است. به‌نظر می‌رسد برادر دیگری که لباس سبز به تن دارد و در سمت چپ ایستاده، سعی می‌کند تا مانع از به چاه‌افکندن یوسف شود. برادران یوسف چکمه به پا دارند و برخی از آن‌ها شمشیر و خنجر به کمر بسته‌اند. در پایین تصویر، پیراهن سفیدرنگ، دریده‌شده و آغشته به خون یوسف در دست برادران دیگر است. زمینهٔ تصویر پوشیده از گل و بوته است. در قسمت بالا، یعقوب نبی با هالهٔ دور سر منتظر بازگشت پسرانش است. در بخش میانی تصویر، کوه، خانه و درخت دیده می‌شود. چهره یعقوب نبی و برخی برادران یوسف با ریش و سبیل و برخی با سبیل تصویر شده و حضرت یوسف با موهای بلند، ابروان کشیده و به‌هم پیوسته قاجاری به تصویر کشیده شده‌است. قاب خارجی (حاشیه) شامل دو ردیف کاشی هفت‌رنگ است. در ردیف اول، واگیره‌ای به‌شکل قاب سفید دارای گل و برگ به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ آبی فیروزه‌ای تکرار شده‌است و در فاصلهٔ قاب‌های سفید، تک‌گل‌های صورتی جای گرفته‌است. در زوایای پایینی، واگیره به‌صورت انعکاسی تکرار شده‌است. در ردیف بعدی، واگیره‌ای به‌شکل گل‌های صورتی ریز در میان ساقه‌های گیاهی قوس‌مانند به صورت انتقالی بر زمینهٔ زردرنگ زمینه تکرار شده‌است. دو ردیف کاشی حمیل سبز رنگ و آبی تیره نیز در قاب خارجی وجود دارند و انتهای قاب خارجی یک ردیف کاشی، حمیل آبی فیروزه‌ای قرار دارد. در این تابلوی کاشیکاری، نقوش گیاهی (گل و برگ و درخت)، نقوش انسانی (مرد) و نقوش بیانگر مضامین روایتی- مذهبی (به چاه‌انداختن حضرت یوسف) دیده می‌شود.

بالای قاب کاشیکاری تصویر (۱۲)، به‌صورت نیم‌دایره است. در قاب داخلی، رستم در حال نبرد با خاقان چین دیده می‌شود. رستم با ریش بلند و مشکی، کلاه کله‌پلنگی با دو پَر بر سر، تیردان و خنجر به کمر و لباس رزم بر تن، کمندی بر گردن خاقان چین افکنده‌است. خاقان چین، شمشیر به‌دست در حال واژگونی از روی فیل است و گرزی زیر پای او افتاده‌است. اسب رستم دهنه و افساری طلایی دارد و نعل دو پای اسب قابل مشاهده است. منگوله‌ای از افسار اسب آویزان است و تعدادی مهرهٔ تزئینی بر گردن آن قرار دارد. اسب‌های دیگر در این تصویر، تزئینات مشابهی دارند. تعدادی سرباز پیاده در حال نواختن شیپور و تعدادی سرباز سوار بر اسب در پشت تپه‌های میانهٔ تصویر دیده می‌شوند. چند سوار پرچم به‌دست در بالای تصویر دیده می‌شوند که فرد پیش‌تاز آن‌ها از دیدن نبرد متعجب شده‌است. دو تن از اسب‌سواران یکی در میانهٔ تصویر و دیگری در بالا، کلاهی تاج‌مانند بر سر دارند که به‌نظر می‌رسد سردستهٔ سربازان باشند. در پایین تصویر، دو سگ در حال دویدن هستند. زمینهٔ تصویر در قسمت پایین سفیدرنگ و پوشیده از گل و بوته است و در قسمت بالا، درخت، تپه و خانه در دوردست دیده می‌شود. چهرهٔ خاقان چین و سربازان با سبیلی بلند نمایش داده شده‌است. یکی از سواران پرچم‌دار ریش و سبیل دارد و رستم با ریش و سبیل و ابروان پهن قاجاری به تصویر کشیده شده‌است. قاب خارجی (حاشیه) متشکل از دو ردیف کاشی هفت‌رنگ است. در ردیف اول، واگیره‌ای به شکل قاب سفید دارای گل و برگ، به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ زردرنگ تکرار شده‌است و در فاصلهٔ قاب‌های سفید، تک‌گل‌های صورتی جای دارند. در زوایای پایینی، واگیره به‌صورت انعکاسی تکرار شده‌است. در ردیف بعدی، واگیره‌ای به‌شکل گل‌های صورتی ریز در میان ساقه‌های گیاهی قوس‌مانند به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ زردرنگ زمینه تکرار شده‌است. بخشی از کاشیکاری این ردیف در گوشهٔ پایین سمت چپ تخریب شده‌است. دو ردیف کاشی حمیل به رنگ سبز روشن و آبی تیره نیز در قاب خارجی وجود دارند. در این تابلوی کاشیکاری، نقوش گیاهی (گل و برگ و درخت)، نقوش انسانی (مرد)، نقش جانوری (اسب، فیل، سگ) و نقوش بیانگر مضامین روایتی- ادبی (نبرد رستم با خاقان چین) دیده می‌شود.

کاشیکاری تصویر (۱۳)، که بالای قاب آن به‌صورت نیم‌دایره است، دارای دو حاشیه و یک متن می‌باشد. نقوش در قسمت بالا و پایین تصویر قرار گرفته و با یک حاشیه پر از گل و برگ از هم جدا شده‌اند. در قاب داخلی کاشیکاری (قسمت پایین)، دو نفر در مقابل هم ایستاده‌اند. فرد سمت چپ، آفتابه و حوله‌ای در دست دارد و در حال ریختن آب بر دست فرد دیگر است که احتمالاً یکی از صاحبان خانه و ارباب اوست. هردو لباس و کفش قاجاری اما تا حدی متفاوت بر تن دارند. در پایین پای آن‌ها، حوض و باغچه‌ای قرار دارد. حوض پُر از ماهی، اردک و مرغابی است که بر لبهٔ آن تعدادی گلدان گذاشته شده‌است. کف حیاط سنگفرش شده و ساختمان پشت سر آن‌ها دوطبقه است. در قسمت بالای کاشیکاری، صحنهٔ شکار دیده می‌شود. دو نفر سوار بر اسب با لباس قاجاری و تفنگ به دست، در حال شکار دو شیر هستند و گلوله‌ای به یکی از شیرها زده‌اند. یکی از سوارکاران چکمه به پا دارد. در سوی دیگر، غزالی در حال دویدن است که سگ شکارچیان در تعقیبش است. زمینهٔ قسمت بالا پوشیده از گل و بوته و تپه است و در قسمت بالا، منظرهٔ درخت، کوه، خانه و آسمان دیده می‌شود. چهرهٔ سوارکاران با سبیل و چهرهٔ خدمتکار و ارباب بدون سبیل و با ابروان کشیده به نمایش درآمده است. قاب خارجی (حاشیه) کاشیکاری شامل دو ردیف کاشی هفت‌رنگ است. در ردیف اول، واگیره‌ای به شکل قاب سفید دارای گل و برگ به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ زرد رنگ تکرار شده‌است و در فاصلهٔ قاب‌های سفید، تک‌گل‌های صورتی جای گرفته‌اند. در زوایای پایینی، واگیره به‌صورت انعکاسی تکرار شده‌است. در ردیف بعدی، واگیره‌ای به‌شکل گل‌های صورتی ریز در میان ساقه‌های گیاهی قوس‌مانند به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ زردرنگ تکرار شده‌است. دو ردیف کاشی حمیل سبز و آبی تیره نیز در این قاب دیده می‌شوند. در این تابلوی کاشیکاری، نقوش گیاهی (گل و برگ، گلدان و درخت)، نقوش انسانی (مرد)، نقش جانوری (اسب، شیر، غزال، سگ، ماهی، اردک و مرغابی) و نقوش بیانگر مضامین روایتی- روزمره (شکار و فعالیت روزمره) دیده می‌شود.

بالای قاب کاشیکاری تصویر (۱۴)، به‌صورت نیم دایره است و کاشیکاری دارای دو حاشیه و یک متن می‌باشد. در قاب داخلی، حضرت یوسف در بالای تصویر با هاله‌ای دور سر بر تختی با پایه‌های گلدانی‌شکل نشسته، به دو بالش گرد تکیه داده و شمشیری به کمر بسته‌است. در کنار تخت او دو خدمتکار ایستاده‌اند و در پشت سرش، ستون‌های قصر، پرده و منظره‌ای از نهر، کوه و درختان دیده می‌شود. در مقابل یوسف (ع)، برادرانش که برای دریافت جیرهٔ گندم به مصر آمده‌اند، ایستاده و در حال صحبت‌کردن با کارگزاران قصر هستند و با یکی از آن‌ها دست داده‌اند. تعدادی از برادران یوسف، شمشیر به کمر بسته و چوبدستی، شال و دستار دارند. یکی از آن‌ها که با لباس سبزرنگ در سمت راست تصویر ایستاده، در حال نگاه‌کردن به یوسف است، گویی چهرهٔ یوسف در نظرش آشناست. به‌نظر می‌رسد او همان برادری است که در تصویر به‌چاه‌انداختن حضرت یوسف (تصویر ۸)، تلاش می‌کرد مانع به چاه انداختن یوسف شود. در سمت چپ، دو تن از کارگزاران قصر با لباسی آراسته

دیده می‌شوند. زمینهٔ تصویر، سفیدرنگ و پوشیده از گل و بوته است. بخشی از کاشیکاری تخریب شده‌است. چهرهٔ یوسف با سبیل و موی بلند و ابروان به‌هم پیوستهٔ قاجاری به نمایش درآمده است. چهرهٔ خدمتکاران بدون ریش و سبیل، چهرهٔ کارگزاران قصر با ریش و سبیل و چهرهٔ برادران یوسف با سبیل نمایش داده شده است. قاب خارجی (حاشیه)، شامل دو ردیف کاشی هفت‌رنگ است. در ردیف اول، واگیره‌ای به شکل قاب سفید دارای گل و برگ به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ آبی فیروزه‌ای تکرار شده‌است و در فاصلهٔ قاب‌های سفید، تک‌گل‌های صورتی قرار دارد. در زوایای پایینی، واگیره به‌صورت انعکاسی تکرار شده‌است. در ردیف بعدی، واگیره‌ای به‌شکل گل و برگ‌های کوچکی در میان ساقه‌های گیاهی قوس‌مانند و ذوزنقه‌مانند به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ زردرنگ تکرار شده‌است. دو ردیف کاشی حمیل سبز رنگ و آبی تیره نیز در قاب خارجی وجود دارند. در این تابلوی کاشیکاری، نقوش گیاهی (گل و برگ و درخت)، نقوش انسانی (مرد)، و نقوش بیانگر مضامین روایتی- مذهبی (پادشاهی حضرت یوسف) دیده می‌شود.

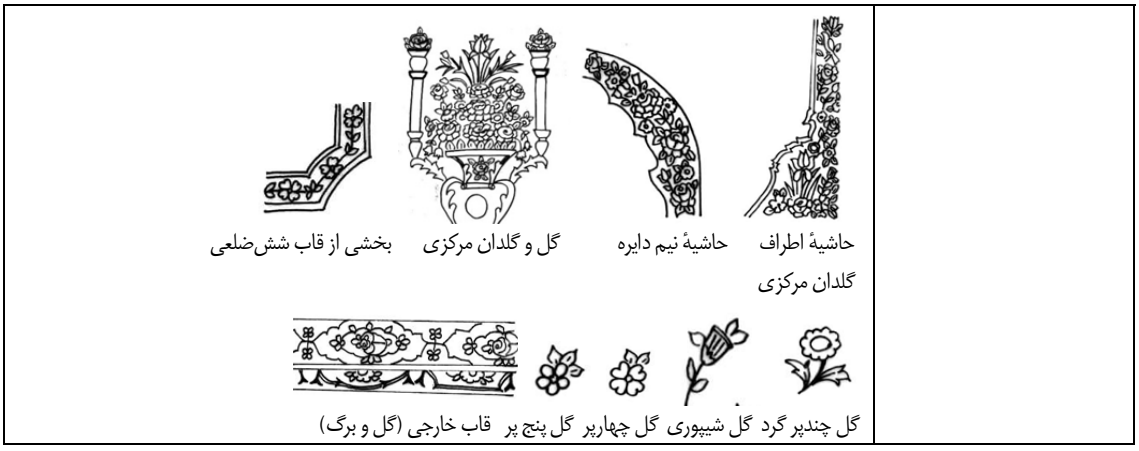
بالای قاب کاشیکاری تصویر (۱۵)، به‌صورت نیم‌دایره است و کاشیکاری دارای دو حاشیه و یک متن می‌باشد. در قاب داخلی کاشیکاری (قسمت بالا) درون قاب بیضی با تزئیناتی به رنگ آبی تیره و یک نوار طلایی، نقش شیر و خورشید و شمشیر بر زمینهٔ آبی فیروزه‌ای دیده می‌شود. شمشیر در دست راست شیر جای گرفته و دُم شیر رو به بالاست. زیر پای شیر گل و بوته‌هایی دیده می‌شود. در بالای این قاب بیضی‌شکل، گلدانی با دهانهٔ گشاد پر از گل (گل‌های سرخ) قرار دارد. در قاب داخلی کاشیکاری (قسمت میانی) درون قاب شش‌ضلعی، سواری بر اسب با لباس قاجاری و تفنگ، در حال شکار شیری است که به سمت او خیز برداشته‌است. اسب شکارچی، قهوه‌ای‌رنگ و خالدار است، افساری طلایی دارد و تعدادی مهره تزئینی به گردنش آویخته‌است. سگ شکارچی در حال دویدن است. در زمینهٔ تصویر، تپه، درخت، خانه و آسمان دیده می‌شود. وسط قاب شش‌ضلعی، پوشیده از گل‌های صورتی‌رنگ و دو طرف آن سبزرنگ است. در قسمت بالای این قاب شش‌ضلعی، دو گلدان شیپورمانند پُر از گل‌های سرخ در طرفین و یک گلدان با لبهٔ کوتاه و تزئینات کنگره‌ای در وسط دیده می‌شود. در قاب داخلی کاشیکاری (قسمت پایین)، گلدان دسته‌دار بزرگی پر از گل زنبق و گل سرخ و شکوفه‌های متنوع دیده می‌شود. در میانهٔ گلدان، یک قاب دایره‌ای‌شکل با نمایی از یک منظره دیده می‌شود. اطراف این قابِ دایره‌ای و در دهانهٔ گلدان، گل و غنچه‌هایی دیده می‌شود. پایهٔ گلدان در تصویر مشخص نیست. گل زنبق بنفش‌رنگی که در بالای گلدان قرار دارد، وارد حاشیهٔ قاب میانی شده‌است. بر دسته‌های گلدان بزرگ که به‌شکل برگ کنگر است، در هر طرف یک پایهٔ بلند قرار دارد که در رأس هرکدام از آن‌ها یک گلدان دیگر پر از گل سرخ قرار دارد. در قاب داخلی کاشیکاری، اطراف نقوش ذکرشده، شاخه‌های گل بر زمینهٔ زردرنگ دیده می‌شود که به‌نظر می‌رسد از دو گلدان قرینه در طرفین گلدان بزرگ مرکزی خارج شده‌اند. روی شاخه‌های گل، دو قُمری دیده می‌شوند که به صورت قرینه روبه‌روی هم نشسته‌اند. کمی بالاتر، دو طاووس، به‌صورت پشت به هم در حالی‌که سرشان را به سوی هم چرخانده‌اند، نشسته‌اند. بالاتر از طاووس‌ها، دو قُمری به‌صورت پشت به هم در حالی‌که سرشان را به سوی هم چرخانده‌اند، نشسته‌اند. نزدیک به انتهای شاخه، دو طاووس، روبه‌روی هم به حالت قرینه نشسته‌اند. گل‌های موجود در حاشیه، گل‌های چهارپر، پنج‌پر، چندپر گرد، سرخ، زنبق، و شیپوری هستند. بالای این زمینهٔ زردرنگ، زمینهٔ کوچکی در قسمت نیم‌دایره به رنگ آبی فیروزه‌ای پُر از گل دیده می‌شود. چهرهٔ سوارکار با سبیل و ابروان به‌هم پیوستهٔ قاجاری به نمایش درآمده‌است. قاب خارجی (حاشیه) کاشیکاری شامل دو ردیف کاشی هفت‌رنگ است. در ردیف اول، واگیره‌ای به شکل قاب سفید دارای گل و برگ به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ آبی فیروزه‌ای تکرار شده‌است و در فاصلهٔ قاب‌های سفید، تک‌گل‌های صورتی قرار دارند. در ردیف بعدی، واگیره‌ای به‌شکل گل و برگ‌های کوچکی در میان ساقه‌های گیاهی قوس‌مانند و ذوزنقه‌مانند به‌صورت انتقالی بر زمینهٔ زردرنگ تکرار شده‌اند. دو ردیف کاشی حمیل آبی تیره و یک ردیف کاشی حمیل سبز نیز در این قاب دیده می‌شوند. رنگ‌های به‌کاررفته در قاب داخلی شامل صورتی، سبز روشن، طلایی، آبی فیروزه‌ای، بنفش، آبی تیره، سفید، قهوه‌ای و مشکی است. در این تابلوی کاشیکاری، نقوش گیاهی (گل و برگ، گلدان و درخت)، نقش انسانی (مرد)، نقش جانوری (اسب، سگ، شیر، طاووس، قمری)، اسطوره‌ای (شیر و خورشید، و شمشیر) و نقوش بیانگر مضامین روایتی- روزمره (شکار) دیده می‌شود.

رنگ‌های به‌کاررفته در کاشیکاری‌های موردمطالعه شامل صورتی، طلایی، سبز روشن، سبز تیره، آبی فیروزه‌ای، آبی تیره، سفید، زرد، لاجوردی، بنفش، مشکی و قهوه‌ای است.

جدول ۲: آنالیز خطی نقوش کاشیکاری‌های حیاط خانهٔ عطروش (نگارندگان)

شماره تصویر و عنوان کاشیکاری	آنالیز خطی نقوش
تصویر (۱۱)، به چاه‌انداختن حضرت یوسف	 به چاه‌انداختن یوسف(ع) برادران یوسف درخت یعقوب نبی قاب خارجی (گل و برگ) گل
تصویر (۱۲)، نبرد رستم و خاقان چین	 رستم سوار براسب خاقان چین سوار بر فیل سردستهٔ سربازان سواران پرچم‌دار متعجب سربازان پیاده با شیپور سربازان سواره درخت گل قاب خارجی (گل و برگ)
تصویر (۱۳)، ارباب و خدمتکار، صحنهٔ شکار	 ارباب و خدمتکار مرغابی ماهی اردک گلدان گل قاب خارجی (گل و برگ) درخت شکار شیر و غزال
تصویر (۱۴)، پادشاهی حضرت یوسف	 برادر یوسف و کارگزار قصر یوسف(ع) بر تخت پادشاهی درخت قاب خارجی (گل و برگ) گل
تصویر (۱۵)، شیر و خورشید، شکار، گل و گلدان	 شیر و خورشید و شمشیر گل و گلدان شکارچی در حال شکار شیر گل درخت گلدان با تزئین کنگره‌ای گل سرخ گل زنبق طاووس قُمری گل و گلدان شیپوری

همراهان صنایع ایران



طبق جدول (۲)، در کاشیکاری حیاط، نقوش گیاهی (گل و برگ، گلدان و درخت)، نقش انسانی (مرد)، نقش اسطوره‌ای (شیر و خورشید و شمشیر)، نقوش بیانگر مضامین روایتی- مذهبی (به‌چاه‌انداختن یوسف (ع)، پادشاهی حضرت یوسف)، نقش بیانگر مضامین روایتی- ادبی (نبرد رستم با خاقان چین)، نقوش بیانگر مضامین روایتی- روزمره (شکار و شست‌وشو) و نقوش جانوری (اسب، فیل، سگ، شیر، غزال، ماهی، اردک، مرغابی، طاووس و قُمری) دیده می‌شود.

۶. تحلیل یافته‌ها

از میان ۱۰ تابلوی کاشیکاری موردمطالعه، چهار تابلوی کاشیکاری (تصاویر ۶، ۷، ۱۱ و ۱۴)، نقوشی بیانگر مضامین روایتی- مذهبی دارند. این کاشیکاری‌ها تصاویری از مریم مقدس و مسیح (ع)، حضرت یوسف و ترنج، به‌چاه‌انداختن حضرت یوسف و پادشاهی یوسف (ع) را نشان می‌دهند. تعدد نقوش مذهبی، نشان‌دهندهٔ اعتقادات صاحب این خانه و مردم در دورهٔ قاجار است. در دورهٔ قاجار، تاریخ تشیع شاهد شکل‌گیری قدرت سیاسی اجتماعی عالمان طراز اول تشیع بود. همین امر، نقاشی مذهبی را در بین تودهٔ مردم محبوب‌تر ساخت. در این دوره هم‌چنین علما سخت‌گیری‌های ترسیم شمایل‌نگاری را کنار گذاشتند (دانش‌صدیق، ۱۳۹۷: ۲۴۰). با کم‌شدن سخت‌گیری‌ها در شمایل‌نگاری، سفارش‌دهندگان می‌توانستند به‌راحتی تصاویر مذهبی را به کاشی‌نگاران سفارش دهند. در این شمایل‌نگاری‌ها، معمولاً فرد مقدس هاله‌ای دور سر دارد و در مرکز تصویر یا به‌نوعی در کانون توجه قرار دارد. تمامی افراد در این تصاویر چهره‌هایی کاملاً قاجاری با ابروان پهن و کشیده دارند و لباس ایشان نیز تا حدی تحت‌تأثیر پوشش رایج در جامعهٔ قاجاری است. بخش عمده‌ای از این کاشیکاری‌ها مربوط به داستان زندگی حضرت یوسف (ع) است. این احتمال وجود دارد که چون علما آزادی بیان بیش‌تری داشتند و به‌خصوص در منابر خود داستان زندگی حضرت یوسف را نقل می‌کردند، مردم به علت علاقه‌شان، بخش‌های مختلف زندگی حضرت یوسف را به کاشی‌نگاران سفارش می‌دادند. احتمالاً قرارگیری این نقوش در کنار یکدیگر نیز تا حدی متأثر از شنیده‌های ایشان در مساجد و پای منبرها بوده‌است.

دو تابلوی کاشیکاری تصاویر (۸ و ۱۲)، نقوشی بیانگر مضامین روایتی- ادبی دارند. این کاشیکاری‌ها شامل آب‌تنی شیرین، و نبرد رستم و خاقان چین هستند. پیشینهٔ روایت خسرو و شیرین به اواخر عهد ساسانی برمی‌گردد. ابتدا فردوسی و سپس نظامی این روایت عاشقانه را به نظم درآوردند. کاشی‌نگاره‌های شیرین در این دوره بر جسمانیت شیرین تأکید دارند (معتقدی، ۱۴۰۱: ۸۰). در کاشی‌نگاره‌هایی با موضوع آب‌تنی شیرین مانند نمونهٔ موزه مقدم تهران، بدن شیرین نیمه‌پوشیده است، در حالی‌که در کاشی‌نگارهٔ خانهٔ عطروش بدن شیرین پوشیده است. این امر احتمالاً حاکی از فضای مذهبی حاکم بر شیراز در دورهٔ قاجار است. کاشی‌نگارهٔ نبرد رستم و خاقان چین، همانند آب‌تنی شیرین احتمالاً با تأثیر از نقاشی‌های کتب چاپ‌سنگی دورهٔ قاجار تصویر شده‌است. جالب این‌که علاوه‌بر رستم و همراهان وی، خاقان چین و قشون او نیز چهره‌هایی قاجاری دارند. بدن حیوانات باظرافت تصویر شده و یراق، زین، دهنه و افسار اسب‌ها با جزئیات کامل به نمایش درآمده است. تمامی زمینهٔ تصویر پوشیده از گل و بوته و درخت است و وجود باغ‌ها و بوستان‌های شیراز در خلق چنین تصاویر زیبایی بی‌تأثیر نبوده‌است.

در یکی از کاشی‌نگاره‌ها (تصویر ۹) سربازی با البسهٔ نظامی دورهٔ ناصری دیده می‌شود. سرباز سبیلی شبیه به سبیل ناصرالدین شاه دارد. این کاشیکاری احتمالاً متأثر از نقاشی‌های دورهٔ قاجار است. شرایط سیاسی دورهٔ قاجار ایجاب می‌کرد که شاهان از خود، سربازان و رجال و

جنگ‌افزارشان نقاشی‌ها یا عکس‌هایی تهیه کنند. در زمان فتحعلی‌شاه این سبک نقاشی‌ها رایج شدند و در زمان ناصرالدین شاه و رواج عکاسی، عکس‌هایی نیز از موارد فوق تهیه می‌شد. در دیوان کامل فتحعلی‌شاه قاجار به این موضوع اشاره شده که فتحعلی‌شاه در جست‌وجوی تثبیت قدرت خویش، نقاشی‌هایی ثابت از خود، درباریان و تجهیزات نظامی تهیه می‌کرده است. او استفاده از چهره‌های تمام‌قد را به‌عنوان وسیله‌ای برای تحکیم روابط دیپلماتیک با دول خارجی می‌دانست (گل‌محمدی، ۱۳۷۰: ۹۸).

در کاشی‌نگاره‌های تصاویر (۱۳ و ۱۵) صحنه‌های شکار دیده می‌شود. در این تصاویر، شکارچیان لباس ایرانی به تن و چهره‌هایی قاجاری دارند و در حال شکار شیر هستند. صحنه‌های شکار و سواران از صحنه‌های موردعلاقه ایرانیان از دوره‌های پیش از تاریخ است (معروفی اقدم و محمودی نسب، ۱۳۹۲: ۸). در صحنه‌های شکار قاجاری، تفنگ و سگ تازی نیز دیده می‌شود که آن را از دوره‌های پیشین متفاوت کرده‌است. دروویل در سفرنامهٔ خود به این نکته اشاره می‌کند که شکار با سگ تازی در دورهٔ قاجار برگرفته از شکار اروپاییان است، با این تفاوت که در اروپا سگ را به دنبال خرگوش می‌اندازند و در ایران سگ را به دنبال شکار بزرگ می‌اندازند (۱۳۸۸: ۱۴۸). در کاشیکاری‌های موردبررسی نیز سگ در صحنهٔ شکار شیر دیده می‌شود که با گفتهٔ دروویل مطابقت دارد. در تابلوی کاشیکاری تصویر (۱۳) یکی از شکارچیان به پشت سر خود تیراندازی می‌کند که به سبک شکار در دوره‌های قدیم ایران است و نمونه‌های آن را می‌توان در سنگ‌نگاره‌ها و آثار سیمین ساسانی نیز مشاهده کرد.

در کاشی‌نگارهٔ تصویر (۱۵)، تصویر شیر و خورشید با شمشیری در دست شیر دیده می‌شود. نقش شیر در فرهنگ تصویری ایران از دوران باستان و تمدن‌های کهن تا به امروز در انواع آثار هنری وجود داشته‌است. با آغاز دورهٔ قاجار، هنرمندان در نشان باستانی شیر و خورشید تغییراتی ایجاد کردند و شمشیر دو لبهٔ حضرت علی (ع) را در دست شیر قرار دادند. به این ترتیب، نقش شیر به نمادی از شهامت حضرت امیر (ع) (اسدالله: شیر حق) مبدل شد و خورشید برآمده از پشت آن نیز آفتاب حقیقت، حضرت ختمی مرتبت (ص) را در ذهن تداعی می‌کند (معتقدی، ۱۴۰۱: ۶۰).

در کاشی‌نگاره‌های تصاویر (۱۰ و ۱۳)، به‌ترتیب نشست روحانی و صاحب‌خانه و صحنه‌ای از شست‌وشوی دست ارباب توسط خدمتکار دیده می‌شود. در جامعهٔ قاجاری مشاغل مختلفی مانند روحانی، کلانتر، داروغه، میراب، مباشر، محتسب و... وجود داشت. روحانیون نفوذ زیادی در جامعه داشتند و اقشار مختلف جامعه معمولاً با آنها دیدار داشتند (آبراهامیان، ۱۳۸۰: ۲۰). نمونهٔ این مورد در تصویر (۱۰) دیده می‌شود. در جامعهٔ قاجاری طبقات مختلف اجتماعی زندگی می‌کردند و به‌عبارتی جامعه به‌صورت ارباب و رعیتی بود (پهنادایان، ۱۳۹۶: ۱۷۶). اقشار متمول جامعه معمولاً خدمتکارانی برای انجام امور روزمره داشتند. پوشش افراد طبقات مختلف نیز تفاوت داشت که نمونهٔ آن در تصویر (۱۳) دیده می‌شود. در این کاشی‌نگاره‌ها نیز چهرهٔ افراد به‌صورت قاجاری به نمایش درآمده است.

در کاشی‌نگارهٔ تصویر (۱۵)، نقش گلدان با گل‌های سرخ و زنبق و شکوفه‌های متنوع دیده می‌شود. نقش گل و گلدان از تزئینات موجود در هنر معماری ایران است. تفاوت نقش گلدانی در دورهٔ قاجار با دوره‌های قبل در این است که از ظرافت و جزئیات بیش‌تری برخوردار است (صراف‌زادگان، ۱۳۸۰: ۱۰۶).

در کاشی‌نگارهٔ تصویر (۶)، دو فرشتهٔ بالدار به‌صورت قرینه دیده می‌شوند. فرشتگان از نقش‌مایه‌های مهم در تزئینات معماری دورهٔ قاجار هستند که بعضاً با الهام از دورهٔ ساسانی تصویر شده‌اند و با نمونه‌های فرنگی در پیوند هستند (معتقدی، ۱۴۰۱: ۲۰۴). نقوش موجود در قاب خارجی (حاشیه) کاشیکاری‌ها عمدتاً به‌صورت نقوش گیاهی گل و برگ و ساقه است که به‌صورت واگیره‌ای در یک یا دو ردیف تکرار شده‌اند.

علاوه بر نقوش متنوع به‌دست‌آمده از مطالعهٔ کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانهٔ عطروش، تمامی موارد تحلیل‌شده مانند چهرهٔ افراد، نحوهٔ پوشش ایشان، شکل جانوران، جزئیات و پُرکاربودن کاشیکاری‌ها، گل‌های رایج در دورهٔ قاجار، رنگ‌های شاداب و سرزنده، تصویرسازی صحنه‌های شکار و نظامیان، در کنار مراجعه به تصاویر شاهنامه‌های چاپ‌سنگی و عکس‌های مربوط به دورهٔ قاجار از پادشاهان و رجال ایشان می‌تواند کمک به‌سزایی در بازسازی کاشیکاری‌های در حال ازبین‌رفتن باشد.

۷. جمع بندی نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانه عطروش

در جدول (۳) جمع‌بندی نقوش به‌دست‌آمده از کاشیکاری‌های حوضخانه و حیاط خانهٔ عطروش و اشکال مختلف هر نقش ارائه شده است. مطابق این جدول، در کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانهٔ قاجاری عطروش نقوش گیاهی، جانوری، انسانی، اسطوره‌ای، نقوش بیانگر مضامین روایتی و نقوش بیانگر مضامین نظامی وجود دارد. در کاشیکاری‌های موردمطالعه در این پژوهش، نقش هندسی مشاهده نشد.

جدول ۳: جمع‌بندی نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانهٔ عطروش (نگارندگان)

نقوش		اشکال مختلف هر نقش
گیاهی		گل (گل زرد، گل صورتی،گل سرخ، گل زنبق، گل چهارپر، گل پنج‌پر، گل چندپر گرد، گل شیپوری) گلدان (گلدان با تزئین کنگره‌ای، گلدان با دسته برگ کنگری، گلدان دهانه‌گشاد، گلدان شیپوری) ساقه‌های گیاهی، درخت
جانوری		اسب، سگ، فیل، شیر، غزال، قُمری، طاووس، اردک، مرغابی، ماهی
انسانی		زن (فرد مقدس، همسر عزیز مصر، شاهزاده خانم (شخصیت پنج گنج نظامی)) مرد (فردی مقدس، شاهزاده (شخصیت پنج گنج نظامی)، پهلوان و پادشاه (شخصیت‌های شاهنامه)، روحانی، فرد نظامی، فرد عادی، شکارچی) کودک (فرد مقدس)
اسطوره‌ای		فرشته‌های بالدار، شیر و خورشید و شمشیر
بیانگر مضامین روایتی	مذهبی	مریم مقدس و مسیح (ع)، حضرت یوسف و ترنج، به‌چاه‌انداختن یوسف، پادشاهی یوسف (ع)
	روزمره	ضیافت، نشست صاحب‌خانه و روحانی، شکار، شست‌وشو
	ادبی	خسرو و آب‌تنی شیرین، نبرد رستم با خاقان چین
بیانگر مضامین نظامی		سرباز

۸. نتیجه‌گیری

نقوش کاشیکاری‌ها در دورهٔ قاجار، تنوع زیادی داشت. کاشی‌نگاران قاجاری هرچه در طبیعت می‌دیدند، باورها و داستان‌هایی که نسل‌به‌نسل منتقل شده بود را به‌صورت واقع‌گرایانه یا انتزاعی به تصویر می‌کشیدند. شیراز در دورهٔ قاجار در زمینهٔ کاشیکاری صاحب‌سبک بود. حضور خانواده‌های متمول و هنردوست و وجود کاشی‌نگاران هنرمند در این شهر باعث شد در بناهای مختلف ازجمله خانه‌ها، کاشیکاری‌های زیبایی خلق شوند. خانهٔ عطروش با داشتن ۳۰ تابلو کاشیکاری، گنجینهٔ ارزشمند و متنوعی از کاشی‌های قاجاری را در خود جای داده است که برخی از آن ها در حال ازبین‌رفتن هستند. هدف پژوهش حاضر، مطالعه و تحلیل نقوش کاشیکاری‌های هفت‌رنگ خانهٔ عطروش به‌منظور دستیابی به تنوع نقوش و اشکال مختلف هر نقش در دورهٔ قاجار و ارائه تصاویر خطی این نقوش برای کمک به بازآفرینی کاشیکاری‌های خانه است که در حال ازبین‌رفتن هستند. به‌منظور انجام پژوهش، ۱۰ تابلوی کاشیکاری (پنج تابلوی کاشیکاری در حوضخانه و پنج تابلوی کاشیکاری در حیاط) انتخاب و نقوش آنها مطالعه و تحلیل شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد طیف گسترده‌ای از نقوش مانند نقوش گیاهی، جانوری، اسطوره‌ای، نقوش بیانگر مضامین روایتی و نقوش بیانگر مضامین نظامی در کاشیکاری‌های خانهٔ عطروش وجود دارند. نقوش گیاهی به‌صورت گل، برگ، ساقه‌های گیاهی، درخت و گلدان هستند که در قاب‌های داخلی و خارجی کاشیکاری‌ها وجود دارند. نقوش انسانی به‌شکل زن، مرد و کودک است. نقوش انسانی در کنار انسان‌ها، جانوران و یا به‌تنهایی در مناظر مختلف مانند طبیعت، شکار، مجالس بزم، و خانه تصویر شده‌اند. چهره‌ها با ابروان پهن و به‌صورت قاجاری به نمایش درآمده‌اند و غالباً خام‌دستانه تصویر شده‌اند. نقوش اسطوره‌ای به‌شکل فرشتهٔ بالدار به‌صورت جفتی و شیر و خورشید و شمشیر است. فرشته‌های بالدار با چهره‌های قاجاری به نمایش درآمده‌اند. نقوش بیانگر مضامین روایتی- مذهبی شامل اشاراتی به قصص قرآنی است و بخش عمدهٔ آن، مراحل مختلف زندگی حضرت یوسف از کودکی تا به پادشاهی‌رسیدن را نقل می‌کند. نقوش بیانگر مضامین روایتی- ادبی به‌صورت اشاراتی به داستان‌های شاهنامه فردوسی و پنج‌گنج نظامی است. نقوش بیانگر مضامین روایتی- روزمره به‌صورت ضیافت، شکار، نشست روحانی و صاحب‌خانه و شست‌وشو دست ارباب توسط خدمتکار است. کاشی‌نگاره‌های شکار، شکار شیر و غزال را نشان می‌دهند. در این کاشی‌نگاره‌ها شکارچی‌ها به‌صورت انفرادی یا دوتایی همراه با سگ تصویر شده‌اند و لباس آن‌ها قاجاری است. نقوش جانوری شامل پرندگان، چهارپایان و حیوانات وحشی است. پرندگان معمولاً در ترکیب با نقوش گیاهی و بر شاخه و برگ گل‌ها تصویر شده‌اند. در کاشیکاری‌ها همچنین نقش نظامی (سرباز) دیده می‌شود. یافته‌های پژوهش هم‌چنین نشان داد که در برخی کاشیکاری‌ها به چند موضوع پرداخته شده است. به‌عنوان نمونه در تصویر (۱۳) به شکار و فعالیت روزمره و در تصویر (۱۵) به شیر و خورشید، شکار، و گل و گلدان توجه شده‌است. علاوه بر آن‌چه گفته شد، در کاشیکاری‌های خانهٔ عطروش، سرزندگی، نشاط، ابتکار و رنگ‌های شاد به‌چشم می‌خورد و در برخی کاشیکاری‌ها مانند تصویر (۹)، نام فرد سفارش‌دهنده با عبارت «حسب فرمایش آقای میرزا محمدعلی» نوشته شده‌است.

منابع

احتشام کاویانیان، محمد. (۱۳۵۴). شمس الشموس یا انیس النفوس. مشهد: نشر فرهنگ و هنر خراسان.

اسکرس، جنیفر. (۱۳۹۹). شکوه هنر قاجار (مجموعه مقالات فرهنگ، هنر و کاشیکاری عصر قاجار). ترجمهٔ علیرضا بهارلو و مرضیه قاسمی. تهران: نشر خط و طرح.

افسر، کرامت‌الله. (۱۳۵۳). تاریخ بافت قدیم شیراز. تهران: نشر انجمن آثار ملی.

آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۰). ایران بین دو انقلاب "از مشروطه تا انقلاب اسلامی". ترجمهٔ کاظم فیروزمند، محسن مدیر شانه‌چی، و حسن شمس‌آوری. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

پنجه‌باشی، الهه، و دولاب، فاطمه. (۱۳۹۷). مطالعه ویژگی و ساختار نقوش سردر بناهای کاشیکاری‌شده در شیراز در دورهٔ قاجار. فصلنامه نگره. ۱۴ (۴۸)، ۱۰۵-۱۲۵. doi : negareh.2019.886/10.22070

پورغلامحسین، آرزو. (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی سیر تحول طرح، نقش و رنگ در کاشیکاری دوره‌های صفویه و قاجار (نمونه موردی: مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد نصیرالملک) (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشگاه سوره، تهران، ایران.

پهنادایان، شاهین. (۱۳۹۶). مروری بر ساختار اجتماعی و اقتصادی ایران عصر قاجار. فصلنامه تخصصی علوم سیاسی، ۱۳ (۳۸)، ۱۷۳-۱۹۴.

خورشیدی، هادی. (۱۳۹۶). کاشیکاری در حرم مطهر رضوی. مشهد: به‌نشر.

دانش‌صدیق، محمدعلی. (۱۳۹۷). نقش مذهب در هنرهای حکومت قاجار. فصلنامه پژوهش‌نامه مطالعات راهبردی علوم انسانی و اسلامی، ش. ۱۲، ۲۳۱-۲۵۳. برگرفته از: https://civilica.com/doc/764470

دروویل، گاسپار. (۱۳۸۸). سفرنامه دروویل. ترجمهٔ جواد محیی. تهران: نشر گوتنبرگ.

دهقانی، رضا. (۱۳۹۲). تاریخ مردم ایران در دورهٔ قاجار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

ریاضی، محمد رضا. (۱۳۹۵). کاشیکاری قاجاری. تهران: نشر یساولی.

زارعی، محمدابراهیم، و حیدری باباکمال، یداله. (۱۳۹۵). تاملی بر مضامین هنری و منشا کاشی‌های قاجاری تکیه معاون‌الملک کرمانشاه. هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۲۱ (۶۸)، ۵۳-۶۴. doi : jfava.2016.59953/10.22059

سهیل کش، لیلا. (۱۳۹۴). بررسی و تحلیل نقوش تصویری خانه عطروش شیراز (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشگاه سوره، تهران، ایران.

صالح‌پور، بهنام. (۱۳۹۴). مطالعه و مرمت خانه عطروش شیراز با رویکرد امکان‌سنجی احیا (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشگاه هنر اصفهان، ایران.

صراف‌زادگان، عبدالامیر. (۱۳۸۰). مقایسه رنگ و نقش در کاشی صفویه و قاجار (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). درباره هنرهای ایران. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: نشر فروزان.

گلشاهی، عاطفه. (۱۴۰۰). تحلیل معناشناختی تصویرسازی عاشورایی کاشی‌نگاره‌های حسینیه مشیر شیراز (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشگاه هنر اصفهان، ایران.

گل‌محمدی، حسن. (۱۳۷۰). دیوان کامل فتحعلی‌شاه قاجار. تهران: نشر اطلس.

معروفی‌اقدم، اسماعیل، و محمودی‌نسب، علی‌اصغر. (۱۳۹۲). تجدد و سنت‌گرایی در کاشیکاری دورهٔ قاجار (مطالعه موردی کاشیهای کاخ گلستان). همایش ملی باستان‌شناسی ایران، دانشگاه هنر بیرجند.

معتقدی، کیانوش، (۱۴۰۱). کاشی و کاشی کاران طهران در عصر قاجار. چاپ دوم. تهران: نشر دانیار.

منصوری جزآبادی، جمیله، حسینی، سیدهاشم و شاطری، میترا. (۱۳۹۵). بررسی و مطالعه مضامین نقوش کاشیکاری در حمام‌های تاریخی شهر اصفهان از آغاز دوره صفویه تا اواخر عصر قاجار. فصلنامه اثر، ش. ۸۸، ۷۳-۷۶.

مومنی‌لندی، مهناز، و چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۹۵). نگاهی به عناصر نمادین کاشی‌نگاره‌های قاجار کرمان (مطالعه موردی ده اثر). نگارینه هنر اسلامی، ش. ۱۱، ۴-۱۸.

منابع اینترنتی

URL1 : http://www.freecad.ir

URL2 : http://www.noandishaan.com

References

Afsar, K. (1974). *The History of Old Texture of Shiraz*. Tehran: AnjomanAsarMelli Press [In Persian].

Daneshsediq, M.A. (2000). The Role of Religion in the Arts of the Qajar Government. *Quarterly Journal of Humanities and Islamic Strategic Studies*. 2, 231-253. ISSN:2538-4317. [In Persian]

Dehqani, R. (2013). *History of the Iranian People in the Qajar Era*. Tehran: BongahTarjomevaNashrKetab Parse [In Persian].

Drouville, G. (2009). *Drouville's Travelogue*. Tehran: Gutenberg Press. (Original work published 1969). [In Persian].

Ebrahimian, E. (2001). *Iran between Two Revolutions "from the Constitution to the Islamic Revolution"*. (K, Firozmand., M, ModirShanechi., and H, Shamsavari, Trans.). (Forth ed.). Tehran: Markaz Press. (Original work published 1998) [In Persian].

Ehtesham Kavianian, M. (1975). *Shams al-Shomos or Anis al-Nofos*. Mashhad: FarhangvaHonarKhorasan Press [In Persain].

Ferrier, R.W. (1995). *About Iranian Arts*. (P, Marzban, Trans.). Tehran: Forozan Press. (Original work published 1995) [In Persian].

Golmohammadi, H. (1991). *Full Court of Fath Ali Shah Qajar*. Tehran: Atlas Press. [In Persian].

Golshahi, A. (2021). *A Semantic Analysis of Ashurai Imagery in Tiling of MoshirHosseinieh in Shiraz*. M.A. Thesis. Isfahan University of Art. [In Persian].

Khorshidi, H. (2017). *Tiling in the Holy Shrine of Razavi*. Mashhad: Beh Press [In Persian].

MansuriJazabadi, J., Hosseini, S.H., and Shateri, M. (2016). Investigating and Studying the Themes of Tiles Motifs in the Historic Baths of Isfahan from the Beginning of Safavid Era to the End of Qajar Era. *Athar*. 88, 73-86. [In Persian]

MarofiAqdam, E., & MahmudiNasab, A.A. (2013). *Modernity and Traditionalism in Qajar Era Tile Work (A Case Study of Golestan Palace Tiles)*. National Conference of Iran Archeology. Birjan University. [In Persian].

MomeniLandi, M., & Chitsazian, A.H. (2016). Looking at the Symbolic Elements of Qajar Tiling of Kerman (A Case Study of Ten Works). *Negarineh Islamic Art*. 11, 4-18. [In Persian]

Motamedi, K. (2022). *Tile and Tile Workers of Tehran in Qajar Era*. (Second ed.). Tehran: Danyar Press. [In Persian].

Pahnadayan, Sh. (2017). Review of the Social and Economic Structure of Qajar Era Iran. *Political Science* Quarterly.13(38), 173-194. [In Persian]

Panjebashi, E., & Dolab, F. (2018). Studying the Characteristics and Structure of the Motifs in Head of Tiled Buildings in Shiraz during Qajar Era. *Negareh*. 14(48), 105-125 doi: negareh.2019.886/10.22070. [In Persian]

Purgholamhossien, A. (2019). *A Comparative Study of the Evolution of Design, Motif, and Color in Safavid and Qajar Era Tiling (Case Study: Sheikh Lotfollah and Nasir al-Mulk Mosque)*. M.A. Thesis. Sure University. [In Persian].

Riazi, M.R. (2016). *Qajar Tiling*. Tehran: Yassavoli Press [In Persian].

Salehpur, B. (2015). *Study and Restoration of Atrvash House in Shiraz with the Approach of Restoration Feasibility*. M.A Thesis. Art University of Isfahan. [In Persian].

Sarafzadegan, A.A. (2001). *Comparison of Color and Motif in Safavid and Qajar Tiles*. M.A. Thesis. TarbiatModares University. [In Persian].

Scarce, J. (2020). *The Glory of Qajar Art (A Collection of Articles on the Culture, Art and Tilling of the Qajar Era)*. (A. Baharlo., and M. Qasemi, Trans.). Tehran: KhatvaTarh Press [In Persian].

Soheil Kesh, L. (2015). *Investigation and Analysis of Pictorial Motifs of Shiraz Atrvash House*. M.A. Thesis. Sure University. [In Persian].

Zaree, M.E., & Heidary Babakamal, Y. (2016). Contemplating on the Artistic Themes and the Origin of the Qajar Tiles of Moaven al-MulkTekieh. Journal of *Fine Arts*: *Visual Arts*. 4, 53-64. Doi: jfava.2016.5993/10.22059. [In Persian]

URLs:

URL1 : https://www. freecad.ir (accessed on 18 April 2022)

URL2 : https:// www. noandishaan.com (accessed on 20 April 2022)

Studying and Analyzing the Motifs of Haft-Rang Tiling in Atrvash House in Shiraz to Explore the Variety of Motifs and their Forms

Qobad Kiyanmehr
Associate Professor, Department of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding Author)/ q.kiyanmehr@aui.ac.ir
Forogh Karimipur Davaninezhad
M.A. in Handicrafts, Department of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran/ f.karimipurdavani@gmail.com

Received: 20/09/2023
Accepted: 18/11/2023

Introduction

From the Safavid era to the end of the Qajar era, Shiraz has been one of the most important cities in terms of tile development. Shiraz statesmen and wealthy families played a significant role in developing the art of decorative tiling for their houses, and in this sense Shiraz houses have a special place compared to houses in other cities. Among these beautiful tiling practices, the tiling that was done by the local tile painters at the request of families such as Qawam al-Mulk, Mushir al-Mulk can be mentioned. Undoubtedly, the good taste of Shirazi people, the works of two great Iranian poets, Hafez and Sa'adi, religious beliefs, the existence of historical gardens, and the proximity to historical and ancient monuments such as Persepolis reliefs have been effective in the variety of motifs. Among Haft-Rang tiling of Shiraz's Qajar houses, the tiling of Atrvash House, Narenjestan Qawam, Zinat al-Mulk House, Dokhanchi House, Mohtasham House, Sa'adat House, and Salehi House can be mentioned.

Research Method

In Shiraz, among Qajar houses with tiling, Atrvash House has represented various and important examples of Haft-Rang tiling, some of which have been destroyed. Therefore, the aim of the present research is to study and analyze the motifs of Haft-Rang tiling of Atrvash House to explore the variety of motifs and their forms in the Qajar era and, thus, to provide linear images of those motifs to help recreate tiling being destroyed in Atrvash House. The research focuses on this question: Which motifs and in which forms have been used in Haft-Rang tiling of Atrvash house in Shiraz? The method of research is descriptive-analytical; the method of data collection is library-based, and the method of analysis is qualitative. The statistical population of this research is 10 Haft-Rang tiling (5 tiling in the yard and 5 tiling in the pool house) from Atrvash House in Shiraz.

Research Findings

The findings of the research showed that in the pool house of Atrvash House, plant motifs (flowers, leaves, and trees), human motifs (men, women, and children), animal motifs (horses and dogs), a mythological motif (winged angels), motifs with religious-narrative themes (Holy Mary, Christ, Joseph, and bergamot), motifs with literary-narrative themes (Shirin taking a bath), motifs

expressing daily-narrative themes (feasts, the meeting of clergymen and house holders), and a military motif (soldier) can be seen. The dimensions of pool house tiling are 80×100 cm. In the yard of Atrvash House, plant motifs (flowers, leaves, vases, and trees), a human motif (man), a mythological motif (lion, sword, and sun), motifs expressing religious-narrative themes (throwing Joseph into the well and Joseph's kingdom), a motif expressing literary-narrative theme (the battle of Rostam and China's Khan), motifs expressing daily-narrative themes (hunting and washing), and animal motifs (horses, elephants, dogs, lions, gazelles, peacocks, and ringdoves) can be seen. The dimensions of yard tiling are 90×200 cm. The colors used in the tiling of the pool house and of the yard include fresh and lively colors. In all tiling, the faces are completely Qajar like, with wide and elongated eyebrows, and their clothes are also partly influenced by the fashion common to the Qajar era. Religious motifs represent the beliefs of the house holder and the people in the Qajar era. These motifs have been partly influenced by what people heard in mosques and the sermons of clergymen. The literary-narrative motif of Shirin taking a bath dates back to the end of the Sassanid era. Ferdowsi and, then, Nizami turned this narrative into poetry. This motif, along with the motif of Rostam and China's Khan are influenced by the lithographic books in the Qajar era. The military image of the soldier is influenced by the political conditions in the Qajar period and the paintings that the Qajar kings having made of their soldiers and military equipment. The motifs of hunting and horsemen are among the favorite Iranian scenes and can be seen in the works belonging to the Sassanid era. The presence of guns and hounds in the hunting scenes has been influenced by the European hunting patterns. The motif of lion and sun has existed in Iranian visual culture for a long time, and the sword added to this motif is a symbol of the sword of Imam Ali (peace upon him) and his courage. The motifs such as clergymen, house holders, and servants in tiling are influenced by the professions and the serf-lord society of the Qajar era. Flower and vase motifs are among the decorations of Iranian art and architecture, which were more elegant and detailed in the Qajar era. Winged angels are depicted inspired by the Sassanid era and are linked to European examples.

Conclusion

The motifs of tiling in the Qajar era had a great variety. The tile painters of the Qajar era portrayed realistically or abstractly what they saw in nature along with the beliefs and stories that were passed down from generations to generations. There is a wide variety of motifs such as plants, animals, mythological motifs, motifs expressing narrative themes, and motifs expressing military themes in tiles of Atrvash House. The variety of plant motifs is in the form of flowers, leaves, plant stems, trees, and vases. The variety of human motifs includes the female, the male, and children. Human motifs have been depicted either along with other humans and animals or alone in different scenes including those of nature, hunting, feast gatherings. Human motifs have been depicted unskillfully. A variety of mythological motifs is in the form of a pair of winged angels, and a lion, a sword, and the sun. The motifs expressing religious-narrative themes are in the form of references to the Quranic stories and include different periods in the life of Prophet Joseph and Holy Mary and Christ. The motifs expressing literary-narrative themes are in the form of references to the stories of Shahnameh and Nizami's Panj Ganj, including Rostam and China's khan or Shirin's taking a bath respectively. The variety of motifs expressing daily-narrative themes are in the form of feasting, hunting, the meeting of clergymen and house holders, and washing. Hunting tiling show the lion and gazelle huntings. In these types of tiling, hunters are depicted individually or in pairs with dogs, and they have put on Qajari clothes. The variety of animal motifs include birds, quadrupeds, and wild animals. The military motif is the soldier. In tiling of Atrvash House, liveliness, vitality, and innovation can be seen. In some tiling, the name of orderer has also been written.

Keywords: Shiraz, Atrvash House, Qajar Art, Qajar Tiling, Haft-Rang Tile Motifs.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.253786.1149

مطالعهٔ هنر سرمه‌دوزی استان اصفهان با رویکرد آینده‌پژوهی

ایمان زکریایی کرمانی*
معصومه قاسمی فلاورجانی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۸/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱

چکیده

هنرهای سنتی، نمایانگر فرهنگ و هنر یک ملت هستند که در باورها و آیین‌های آن قوم ریشه دوانیده‌اند. رودوزی‌های سنتی از هنرهای ارزشمند ایرانی هستند که از شیوه‌ها و مواد اولیهٔ گوناگون بهره می‌برند. سرمه‌دوزی یکی از رودوزی‌های سنتی ایران است که در اصفهان تولید می‌شود و از پیشینه‌ای غنی در این شهر برخوردار است، به‌طوری‌که در گذشته در بسیاری از خانه‌ها زینت‌بخش اثاثیهٔ منزل بوده‌است. در سال‌های اخیر، استفاده از رودوزی‌های سنتی به دلایل گوناگون کم‌رنگ شده و رونق گذشته را ندارد. هدف این پژوهش مطالعهٔ وضعیت گذشته و حال هنر سرمه‌دوزی و برنامه‌ریزی برای اعتلای آن در آینده است. این پژوهش در صدد پاسخ به این سؤال است که چگونه می‌توان با روش آینده‌نگاری وضعیت این هنر را پیش‌بینی و برای دستیابی به یک آیندهٔ مطلوب برنامه‌ریزی نمود؟ این پژوهش که از نظر ماهیت کیفی است، با روش مردم‌نگاری از نوع سناریونویسی و با رویکرد آینده‌پژوهی انجام شده‌است. داده‌های پژوهش به دو روش کتابخانه‌ای و میدانی از نوع مصاحبه جمع‌آوری شده‌اند. نمونه‌گیری در این پژوهش به روش هدف‌مند و برمبنای شیوهٔ گلوله‌برفی انجام شده‌است که مشتمل بر ۲۰ نفر شرکت‌کننده در چهار گروه صاحب‌نظران، فروشندگان، هنرمندان و مصرف‌کنندگان می‌باشد. در این پژوهش، سرمه‌دوزی از چهار بُعد اقتصادی، اجتماعی، آموزشی و نوآوری مورد بررسی قرار گرفته‌است و بر این اساس پیشران‌ها شناسایی شده‌اند و دو سناریو شامل درخت سرو، و گل نیلوفر ارائه شده‌است. ایجاد بازارهای صادراتی، تولید مواد اولیه در داخل کشور، خلاقیت در نقوش، کاربرد ایجاد بازارهای مستقیم برای فروش و گسترش آموزش، موجب تداوم رشد هنر سرمه‌دوزی می‌شود که می‌تواند برای هنر سرمه‌دوزی در استان اصفهان آیندهٔ مطلوبی را رقم بزند.

کلیدواژه‌ها:

سرمه‌دوزی، رودوزی سنتی، آینده‌پژوهی، سناریونویسی، اصفهان.

* استادیار گروه فرش، صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ i.zakariaee@aui.ac.ir
** دانش‌آموختهٔ گروه کارشناسی‌ارشد هنر اسلامی، گرایش کتابت و نگارگری، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)/ masome.ghasme@gmail.com

۱. مقدمه

صنایع‌دستی آیینهٔ تمام‌نمای باورها و یادبودهای یک ملت است که آیین‌ها، حوادث، رسومات و گذشتهٔ اقوام را در قالب دست‌ساخته‌هایشان به نمایش می‌گذارد. هنرمندان صنایع‌دستی به اشیاء و ابزار زندگی روزمره با دید زیبایی‌شناسانه نگاه می‌کنند و با خلاقیت و دستان آزموده با هنر خود، به وسیله‌ها و اثاثیه زیبایی می‌بخشند که نشان از عشق این افراد به زیبایی و تزئین دارد. اهمیت صنایع‌دستی تنها از نظر معنوی و فرهنگی نیست، بلکه از نظر اجتماعی و اقتصادی نیز مورد اهمیت است. رودوزی‌های سنتی ازجمله صنایع‌دستی هستند که از قدمت زیادی در ایران برخوردارند. «اصطلاح رودوزی یا روکاری به هنری گفته می‌شود که طی آن نقش‌های گوناگون روی پارچه‌های بدون نقش یا بر روی پارچه‌های نقش‌دار از طریق دوختن و یا کشیدن قسمتی از نخ‌های تاروپود پارچه به وجود می‌آیند» (یاوری، ۱۳۸۵: ۴۵). سابقه رودوزی‌های سنتی به سده‌ها و یا شاید هزاران سال قبل می‌رسد. «سرمه‌دوزی ازجمله رودوزی‌هایی است که در آن نخ‌های فلزی زینت‌بخش پارچه است» (صبا، ۱۳۷۹: ۱۱۳). از آثار باقی‌مانده می‌توان دریافت که شکوفایی هنر سرمه‌دوزی مربوط به دورهٔ صفویه بوده‌است. در دوره‌های بعد، سرمه‌دوزی دستخوش تغییرات بسیاری شد (ممتاز، ۱۳۸۹: ۲۱). این هنر در اصفهان از پیشینهٔ زیادی برخوردار است و تا چندین دهه قبل در تابلوهای تزئینی، البسه و جهیزیه مورداستفاده قرار می‌گرفته است. در سال‌های اخیر این هنر به دلیل تغییر سبک زندگی و تغییرات فرهنگی، دچار رکود قابل‌توجهی شده‌است. زوال تدریجی و رکود سرمه‌دوزی می‌تواند فراموشی و ازبین‌رفتن این هنر در آینده را به‌دنبال داشته باشد.

باتوجه به این‌که مبحث آینده‌پژوهی می‌تواند با مطالعهٔ عوامل تأثیرگذار شامل مطالعهٔ رویدادها، روندها، تصاویر و اقدامات، به سناریوها و پیشنهادهای مناسبی در جهت بهبود وضعیت موجود و نیل به سمت وضعیت مطلوب منجر شود، رویکرد این پژوهش آینده‌پژوهی است. آینده‌پژوهی فرایند کلی شناخت و ارزیابی اطلاعات حاصل از نگریستن به جلو است (Coates, 1985 : 30). تحقیقات آینده‌پژوهی شامل مجموعه‌ای از تلاش‌ها برای بررسی آینده‌های احتمالی و برنامه‌ریزی برای آینده با استفاده از تجزیه‌وتحلیل منابع، الگوها و عوامل تغییر یا ثبات است. آینده‌پژوهی نشان می‌دهد که «امروز»، «فردا»، «واقعیت» از تغییر سرچشمه می‌گیرد (Dreborg, 1996 : 14). رشد فزایندهٔ مطالعات آینده را به عوامل مهمی مانند جهانی‌شدن و تغییرات سیستمی و فناورانه، پیچیدگی شرایط، چالش‌های تصمیم‌گیری، موضوعات محیطی، عدم‌اطمینان، کسب مهارت‌های جدید، همکاری‌های گروهی و شبکه‌ای، فشارهای اقتصادی و سیاسی فزاینده به دولت‌ها، زیرسؤال‌رفتن اعتبار تحقیقات علمی مرسوم، فردگرایی و اهمیت تصمیم‌گیری‌های فردی مربوط می‌دانند (Havas, 2003 : 3).

این پژوهش با هدف مطالعه وضعیت گذشته و حال هنر سرمه‌دوزی استان اصفهان و برنامه‌ریزی برای اعتلای آن در آینده، به این سؤال پاسخ خواهد داد که چگونه می‌توان با روش آینده‌نگاری، وضعیت این هنر را پیش‌بینی و برای دستیابی به آیندهٔ مطلوب برنامه‌ریزی نمود؟ ضرورت این پژوهش ارائه راهکار برای درآمدزایی از صنایع‌دستی ازجمله سرمه‌دوزی است. از آن‌جا که صادرات صنایع‌دستی می‌تواند منبع درآمد مناسبی را برای افراد فراهم کند، این رودوزی تزئینی می‌تواند از جایگاه صادراتی مناسبی بهره‌مند شود. مطالعات آینده‌پژوهی و ارائه راهکار در این زمینه می‌تواند پیشنهادهای مناسبی برای کارآفرینان فراهم کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ رودوزی‌های سنتی و سرمه‌دوزی تاکنون تحقیقات متعددی انجام شده‌است. حسن‌بیگی (۱۳۶۵) در کتاب مروری بر صنایع‌دستی ایران، پیشینهٔ تاریخی و روند رشد هنر سرمه‌دوزی را در ادوار تاریخی بررسی کرده‌است. منتخب صبا (۱۳۷۹) در مطالعهٔ خود با عنوان نگرشی بر روند سوزن‌دوزی سنتی ایران، به بررسی مختصر و روند تحول تاریخی این هنر در ایران پرداخته‌است. پیشینهٔ تاریخی، فن‌شناسی، مواد مورداستفاده در این رودوزی سنتی در کتاب دایره‌المعارف هنرهای صنایع‌دستی و حرف مربوط به آن که توسط سیدصدر (۱۳۸۸) گردآوری شده، موردمطالعه قرار گرفته‌است. یاوری، منصوری و سلطانی (۱۳۹۵) در جلد سوم کتاب آشنایی با هنرهای سنتی، مخاطبان را با برخی هنرهای سنّتی ایران آشنا می‌کنند. فصل اول این کتاب به آشنایی با رودوزی‌های سنتی ایران پرداخته که با تصاویر مرتبط همراه شده و به تاریخچه، مواد موردنیاز، اصول و ویژگی‌های این هنر، اشاره می‌کند. محمدی القار و شاهکوه محلی (۱۳۹۷) در کتاب سرمه‌دوزی سنتی به آموزش فنون انواع سوزن‌دوزی، آماده‌سازی پارچه، دوخت انواع ساقه‌ها و برگ‌ها، ترکیب‌نمودن انواع دوخت‌های تزئینی و توپردوزی پرداخته‌اند. تاکنون پژوهشی مبنی بر آینده‌پژوهی هنر سرمه‌دوزی توسط نگارندگان مشاهده نشده‌است؛ از این‌رو در ادامه، پژوهش‌هایی مرتبط با مبحث آینده‌پژوهی مطرح خواهند شد. زکریایی کرمانی و رحیمی (۱۴۰۰)، در پژوهشی با عنوان «آینده‌پژوهی هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان» با هدف واکاوی و شناسایی عوامل اثرگذار، به ارائه راهکارهای مناسب برای تداوم و توسعهٔ این هنر پرداخته‌اند. رستمی، کشاورز و خجسته (۱۳۹۷) در کتاب مبانی

آینده‌پژوهی، به بررسی نحوهٔ مطالعه آینده‌پژوهی و متغیرهای تأثیرگذار در آینده پرداخته‌اند. بخشنده و جهانیان (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «آینده‌پژوهی»، رویکرد آینده‌پژوهی را در پی شناسایی، ارائه، آزمون و ارزیابی آیندهٔ محتمل و ممکن دانسته‌اند. کنبوی[1] (۱۹۷۹) در کتاب چالش آینده، دیدگاه‌ها و نسخه‌ها، با این فرض که تغییرات اجتماعی و فناوری به‌قدری سریع است که مردم باید استراتژی‌هایی را برای مقابله با مشکلات توسعه دهند، جنبه‌های مختلف تحقیقات آینده را با بررسی اطلاعات و تاریخ ارائه می‌دهد. سلین[2] (۲۰۰۸) در مقالهٔ «جامعه‌شناسی آینده: در ردپای تاریخ فناوری و زمان»، نظریه و روش‌شناسی تحقیقات آینده‌پژوهی را معرفی می‌کند و راهکارهایی برای این حوزه تعریف می‌کند. در پژوهش‌هایی که تاکنون توسط محققان مشاهده شده‌اند، رودوزی‌های سنتی از نظر آینده‌پژوهی بررسی نشده‌اند. این پژوهش می‌کوشد تا با بررسی هنر سرمه‌دوزی از منظر آینده‌پژوهی، به راهکارهای مناسبی برای حفظ و تداوم این هنر در آینده دست یابد.

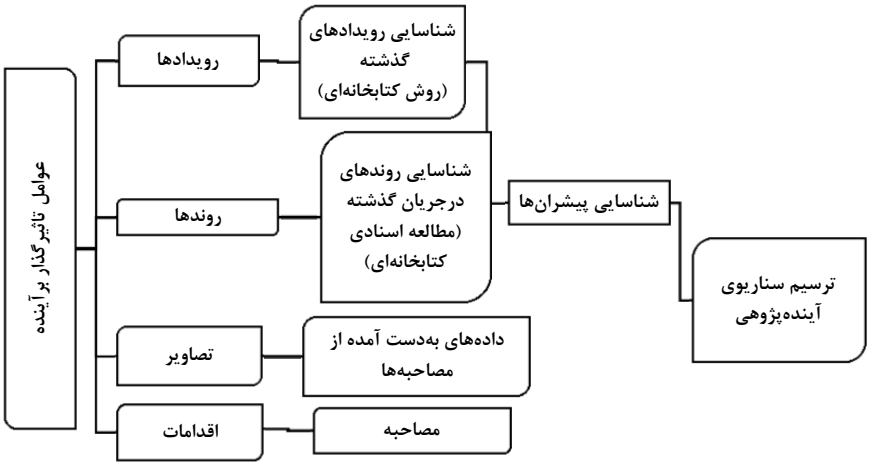
۳. روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف کاربردی است و با روش توصیفی- تحلیلی، با ماهیت کیفی و با رویکرد آینده‌پژوهی (روش سناریوسازی) انجام شده‌است. «آینده‌پژوهی رویکردی است که در پی مطالعه نظام‌مند، ابداع، آزمون و ارزیابی آینده‌های ممکن محتمل و مطلوب است. آینده‌پژوهی راهکارهای مختلفی را به افراد پیشنهاد می‌کند و در انتخاب بهترین وضعیت ممکن به آنها کمک می‌کند» (رستمی، کشاورز، و خجسته، ۱۳۹۷الف: ۳۵). در این رویکرد چهار عامل شامل رویدادها، روندها، تصاویر و اقدامات تأثیرگذار هستند. جمع‌آوری داده‌ها در این پژوهش به دو شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی (مصاحبه) انجام پذیرفته‌است. روندها و رویدادها در این پژوهش به روش کتابخانه‌ای گردآوری و به منابع دست اول، شامل منابع کتابخانه‌ای، مقالات علمی و منابع اینترنتی استناد شده‌است. برای جمع‌آوری اطلاعات بخش تصاویر و اقدامات، از مطالعهٔ میدانی و مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته استفاده شده‌است. مصاحبهٔ نیمه‌ساختاریافته با استفاده از راهنمای مصاحبه و فهرستی از سؤال‌ها و موضوع‌های مکتوب انجام می‌شود که باید با یک توالی خاص دنبال شوند (محمدپور، ۱۳۹۲: ۱۶۱).

جدول ۱: مشخصات مصاحبه‌شوندگان (نگارندگان)

کد	تخصص	جنسیت	سن	شغل	سابقه فعالیت	میزان تحصیلات	محل مصاحبه	زمان مصاحبه
۱	صاحب‌نظر	مرد	۶۰	مدیر آموزشگاه	۴۰	کارشناسی ارشد	محل کار	۱۴۰۱/۱/۲۰
۲	صاحب‌نظر	زن	۸۱	خانه‌دار	۶۵	دیپلم	محل زندگی	۱۴۰۱/۱/۲۵
۳	صاحب‌نظر	زن	۵۵	فرهنگی	۳۰	کارشناسی	محل کار	۱۴۰۱/۱/۲۸
۴	صاحب‌نظر	زن	۳۵	فرهنگی	۱۵	کارشناسی	محل کار	۱۴۰۱/۱/۲۲
۵	صاحب‌نظر	زن	۴۰	مدیر آموزشگاه	۲۰	کارشناسی ارشد	محل کار	۱۴۰۱/۱/۳۱
۶	فروشنده	مرد	۴۴	فروشنده	۲۰	کارشناسی	محل کار	۱۴۰۱/۲/۳
۷	فروشنده	مرد	۳۵	فروشنده	۱۲	کارشناسی ارشد	محل کار	۱۴۰۱/۲/۱۲
۸	فروشنده	مرد	۶۲	فروشنده	۴۸	دیپلم	محل کار	۱۴۰۱/۲/۱۵
۹	فروشنده	مرد	۴۲	فروشنده	۲۲	کارشناسی	محل کار	۱۴۰۱/۲/۱۴
۱۰	فروشنده	زن	۳۷	فروشنده	۱۲	کارشناسی	محل کار	۱۴۰۱/۲/۱۷
۱۱	هنرمند	زن	۳۸	خانه‌دار	۱۵	دیپلم	تلفنی	۱۴۰۱/۲/۱۸
۱۲	هنرمند	زن	۲۷	خانه‌دار	۵	دیپلم	محل زندگی	۱۴۰۱/۲/۱۹
۱۳	هنرمند	زن	۴۴	خیاط	۲۰	کارشناسی ارشد	محل کار	۱۴۰۱/۲/۲۰
۱۴	هنرمند	زن	۳۸	فرهنگی	۱۰	کارشناسی	محل کار	۱۴۰۱/۲/۲۰
۱۵	هنرمند	زن	۵۵	خانه‌دار	۱۹	دیپلم	محل زندگی	۱۴۰۱/۲/۲۲
۱۶	مصرف‌کننده	زن	۶۳	خانه‌دار	۴۰	بی‌سواد	محل زندگی	۱۴۰۱/۲/۲۳
۱۷	مصرف‌کننده	زن	۲۲	فرهنگی	۵	کارشناسی	محل کار	۱۴۰۱/۲/۲۴
۱۸	مصرف‌کننده	زن	۳۷	فرهنگی	۱۲	کارشناسی	محل کار	۱۴۰۱/۲/۲۴
۱۹	مصرف‌کننده	زن	۴۱	خانه‌دار	۱۰	بی‌سواد	محل زندگی	۱۴۰۱/۲/۲۶
۲۰	مصرف‌کننده	زن	۵۲	خانه‌دار	۳۰	بی‌سواد	تلفنی	۱۴۰۱/۲/۳۰

برای تحلیل داده‌ها در این نوع مصاحبه از تحلیل مضمون مصاحبه‌ها استفاده می‌شود. پس از انجام هر مصاحبه، نکات و مضامین کلیدی هر مصاحبه استخراج می‌شوند. برای تحلیل محتوا در این پژوهش از نرم‌افزار تحلیل کیفی محتوا (مکس کیودا) استفاده شده‌است. مضامین استخراج‌شده از مصاحبه‌ها مجموعه‌ای از مفاهیم را شکل داده و سپس مقوله‌ها از این مفاهیم استخراج و با توجه به این مقوله‌ها سناریوهای آینده‌پژوهی تدوین خواهند شد. نمونه‌گیری و انتخاب مصاحبه‌شوندگان به‌صورت هدف‌مند و برمبنای شیوهٔ گلوله‌برفی انجام شده‌است. در این شیوه از افراد متخصص در حوزهٔ رودوزی‌های سنتی ازجمله سرمه‌دوزی درخواست شد تا پس از پاسخگویی به سؤالات مصاحبه، افراد مرتبط با موضوع پژوهش را برای مصاحبهٔ بعدی معرفی کنند. تعداد نمونه‌ها شامل ۲۰ نفر در گروه‌های صاحب‌نظران (کارشناسان صنایع‌دستی)، هنرمندان (دوزندگان رودوزی‌های سنتی)، فروشندگان (تجار بین‌المللی و فروشندگان محلی) و مصرف‌کنندگان می‌شود (جدول ۱) که بر اساس اشباع نظری تعیین شده‌اند. فرایند انجام این پژوهش که با استفاده از تحلیل روندها، رویدادها، تصاویر و اقدامات به شناسایی پیشران‌ها منجر خواهد شد، در قالب الگوی مفهومی نمودار (۱) ترسیم شده‌است.



نمودار ۱: الگوی مفهومی فرایند انجام پژوهش (نگارندگان)

۴. مبانی نظری پژوهش

امروزه برای کسب موفقیت در تصمیم‌گیری‌ها، شناخت آینده و اقدام به‌موقع را بایستی موردتوجه قرار داد. «آینده‌پژوهی رویکردی است که در پی مطالعه نظام‌مند، ابداع، آزمون و ارزیابی آینده‌های ممکن، محتمل و مطلوب است. آینده‌پژوهی راهکارهای مختلفی را به افراد پیشنهاد می‌کند و در انتخاب بهترین وضعیت ممکن به آنها کمک می‌کند» (رستمی و همکاران، ۱۳۹۷ب: ۲۲). آینده‌پژوهی امروزه، شناخت آینده و اقدام به‌موقع و رمز موفقیت در تصمیم‌گیری‌های راهبردی به‌شمار می‌رود. مطالعه دربارهٔ آینده و تلاش برای پیش‌بینی آیندهٔ روندهای موجود و ویژگی روندها و پدیده‌های نوظهور از مبانی اصلی برنامه‌ریزی راهبردی در حوزه‌های مختلف دانش بشری است. وندل بل[۳] (۱۹۹۶) معتقد است آینده‌پژوهی به‌دنبال مطالعهٔ نظام‌مند، کشف، ابداع، ارائه، آزمون و ارزیابی آینده‌های ممکن، محتمل و مطلوب است. آینده‌پژوهی، انتخاب‌های مختلفی را راجع به آینده فراروی افراد و سازمان‌ها قرار می‌دهد و در انتخاب و پی‌ریزی مطلوب‌ترین آینده به آنان کمک می‌کنند (همان: ۱۷).

آینده، برخاسته از تعامل چهار عنصر روندها، رویدادها،تصاویر و اقدامات است. تغییرات منظم در داده‌ها یا پدیده‌ها در طول زمان را روند می‌نامند. روندها از گذشته شروع می‌شوند و تا آینده ادامه می‌یابند. از نظر اسلاتر[۴] دست‌کم سه نوع روند وجود دارد: ۱. روندهایی که استمرار حال و گذشته هستند؛ ۲. روندهای کم‌وبیش ادواری؛ ۳. مقوله‌های نوظهور (همان: ۲۲). رویدادها همان وقایعی هستند که مردم را نسبت به کفایت و کارایی تفکر پیرامون آینده به تردید می‌اندازند، وقایعی که رویدادشان محتمل به نظر می‌رسد. آن‌چه که قرار است بعداً روی دهد، کاملاً ناشناخته می‌نماید. تصاویر، حاصل برداشت یا خواست افراد و گروه‌های مختلف در مورد آینده است و به صورت‌های گوناگون ازجمله سخنرانی، گفتگو و سناریوهایی که از طرف بازیگران مختلف تهیه می‌شود، انتشار می‌یابد. در این پژوهش، این اطلاعات ازطریق مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته به‌دست آمده است. اقدامات براساس تصاویر بازیگران مختلف از آینده شکل می‌گیرد. بعضی از این اقدامات با هدف تأثیرگذاری بر آینده صورت

می‌گیرند، اما بعضی دیگر صرفاً این هدف را ندارند، بااین‌حال تمامی آن‌ها بر آینده اثر می‌گذارند (همان: ۲۷). پس از شناسایی این مؤلفه‌ها که با جمع‌آوری و تحلیل داده‌ها صورت می‌گیرد، پیشران‌های موردنیاز برای آینده شناسایی شده و پس از آن سناریوهایی برای آینده که با توجه به تحلیل وضعیت فعلی ممکن است رخ دهند، تنظیم می‌شوند.

۵. معرفی پیکرهٔ مطالعاتی

واژهٔ رودوزی به‌معنای نقش‌اندازی به‌وسیلهٔ ابزار دوخت و نخ‌های رنگین با بخیه‌های گوناگون برای تزئین پارچه است. به آن دسته از دوخت‌ها و آرایه‌های رنگی روی انواع پارچه یا چرم که براساس طرح‌ها و نقش‌های سنتی و به روش‌ها و ابزارآلات گوناگون برای تزئینات پارچه دوخته می‌شوند، رودوزی سنتی می‌گویند (ابن عباسی و مقتدایی، ۱۳۹۰: ۳۲۹) (تصویر ۱).

تصویر ۱: سرمه‌دوزی روی پارچه ترمه (نگارندگان)

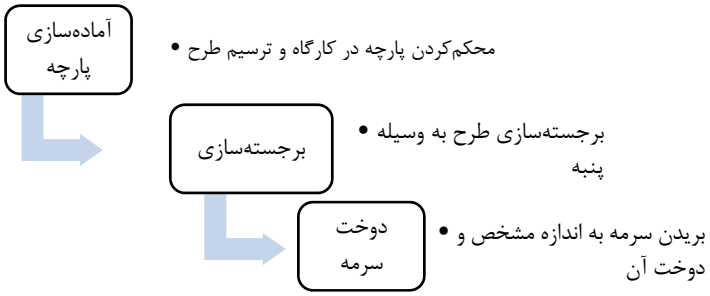
سرمه نوعی مفتول توخالی فلزی از جنس نقره و گاه با روکش طلا بوده است که امروزه با مواد فلزی دیگر تولید می‌شود. برای کار سرمه‌دوزی ابتدا طرح موردنظر را به پارچه منتقل می‌کنند و سپس سرمه را به قطعات ۰/۵ الی ۲/۵ سانتی‌متری بریده و داخل سوزن نموده و در محل‌های موردنظر می‌دوزند. (سیدصدر، ۱۳۸۸: ۱۹۷)

این دوخت معمولاً درگذشته بر روی پارچه ترمه انجام می‌شده است و اکنون در تزئین لباس، رومیزی و تابلو استفاده می‌شود. سرمه‌دوزی شامل دوخت‌های متنوعی می‌شود و معمولاً برای دوخت از کارگاه‌هایی متناسب با ابعاد پارچه استفاده می‌شود. (جدول ۲).

جدول ۲: وسایل و مواد موردنیاز سرمه‌دوزی (منبع تصاویر: فلاح‌زاده و معینی، ۱۳۸۹: ۱۰)

پارچه ضخیم و مناسب سرمه‌دوزی		انواع مختلف سرمه (تراش، ساده و بلرست[۵])	
نخ سفید و محکم		سوزن و قیچی مناسب	

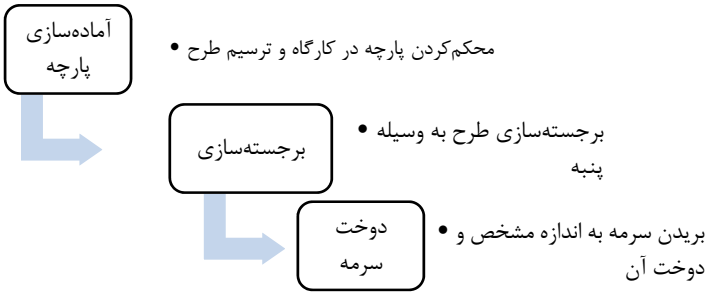
برای دوخت سرمه، ابتدا طرح را روی کاغذ کشیده و روی پارچه رواندازی نموده، سپس طرح را به‌وسیلهٔ پنبه، فتیله یا ابریشم برجسته نموده و با بست‌های ریز و چسب روی زمینه محکم می‌نمایند. سرمه را به اندازهٔ دلخواه بریده و سوزن و نخ را داخل سرمه فرو کرده و قسمت داخل متن را ساتن‌دوزی یا زرک‌دوزی می‌کنند. با سرمه می‌توان انواع دوخت‌های تزئینی را انجام داد. از انواع سرمه‌های موجود می‌توان به سرمهٔ مات، سرمهٔ الماس ، سرمهٔ بلرست طلایی و نقره‌ای، سرمهٔ ساده، باریک و ضخیم و سرمهٔ فرانسوی اشاره نمود (صبا، ۱۳۷۹: ۲۸۱). برخی دوخت‌های سرمه‌دوزی عبارتند از: هلالی، پیچ، قیطان‌دوزی و برگ جناغی (محمدی،۱۳۹۹) (جدول ۳). در نمودار (۲)، الگوی مفهومی روند دوخت سرمه‌دوزی ارائه شده‌است.



نمودار ۲: الگوی مفهومی روند دوخت سرمه‌دوزی

جدول ۳: انواع دوخت‌های سرمه‌دوزی (نگارندگان)

هلالی	این دوخت مختص به ساقه‌هاست و دوخت از نوک هلالی ساقه شروع شده و در ادامه سوزن روی خط ساقه، بالا و پایین می‌رود.	(محمدی، ۱۳۹۹)
پیچ	اولین سرمه را با کمی قوس روی خط زمینه می‌دوزند. سپس سوزن را از وسط سرمه قبل که دوخته شده، بیرون می‌آورند و این سرمه را نیز به‌صورت قوس‌دار می‌دوزند.	(همان)
قیطان‌دوزی	قیطان را بست می‌زنند، در هنگام دوخت با سرمه، سوزن را به‌صورت اریب زیر قیطان زده و برای خارج‌نمودن نیز به صورت اریب آن را خارج می‌نمایند.	(همان)
برگ جناغی	پس از پنبه‌دوزی، با استفاده از سرمه و منجوق به‌صورت ردیف به ردیف و اریب شروع به دوخت می‌نمایند تا تمام سطح برگ پوشیده شود.	(همان)



نمودار ۲: الگوی مفهومی روند دوخت سرمه‌دوزی

۶. روندها و رویدادها

با توجه به تعریفی که از بحث روند در آینده‌پژوهی انجام شد، در این بخش روندها و رویدادهایی که از گذشته تا به امروز به وضعیت فعلی هنر سرمه‌دوزی در ایران شکل داده‌اند، بررسی می‌شوند (جدول ۴). در ادوار پیش از ورود اسلام به ایران، رودوزی‌هایی مانند سرمه‌دوزی رواج داشتند و از طرح‌های انتزاعی در این دوخت‌ها استفاده می‌شده‌است. بسیاری از کارشناسان اولین سند وجود رودوزی‌های ایرانی را بقایای کاخ‌های تخت‌جمشید و کاشی‌های کشف‌شده از شوش می‌دانند و برجستگی‌های لباس درباریان و محافظان روی سنگ‌نگاره‌ها را سوزن‌دوزی دانسته‌اند (بیگی، ۱۳۷۹: ۲۶۳). رودوزی‌هایی به شکل برگ مو یا پیچک از قرن سوم ق.م در جنوب روسیه به‌دست آمده و آن را نشانگر رواج این هنر در دورهٔ اشکانی و سلوکی در ایران دانسته‌اند. تئوفیلاکت[۶]، مورخ قرن هفتم م. جامهٔ هرمز چهارم را این‌گونه توصیف کرده‌است: «شاهنشاه شلوار زربفت پوشیده که آن را با دست گلابتون‌دوزی کرده بودند» (صبا، ۱۳۷۹: ۶). از این توصیف می‌توان نتیجه گرفت که رودوزی‌هایی از این دست در دورهٔ ساسانی نیز رواج داشتند. پس از حملهٔ اعراب و ورود اسلام به ایران، هنرهای سنتی برای مدتی دچار افول شدند و نمونه‌ای از هنر سرمه‌دوزی تا دورهٔ سلجوقی توسط نگارندگان مشاهده نشد. در دورهٔ سلجوقی و پس از ورود اسلام به ایران نیز پارچه‌هایی شبیه نمونه‌های مورداستفاده در دورهٔ ساسانی وجود داشته که با شیوه‌هایی مانند گلابتون‌دوزی، ابریشم‌دوزی و دهیک‌دوزی تزئین یافته‌اند (همان: ۷۰).

با حملهٔ مغول و ازبین‌رفتن بسیاری از مراکز بافندگی، این هنر رو به افول نهاد و تحت‌تأثیر هنر چین قرار گرفت. اگرچه هیچ اثر سوزن‌دوزی ایرانی از این دوره باقی نمانده‌است (گلاک و گلاک[۷]، ۱۳۵۵: ۲۱۷). در تزئینات پردهٔ کعبه متعلق به دورهٔ تیموری (۷۷۱-۹۱۶ ه.ق) نیز از سرمه‌دوزی استفاده شده‌است. این پرده هم‌اکنون در موزهٔ ملی ایران نگهداری می‌شود (سیدصدر، ۱۳۸۸: ۱۹۸). دورهٔ صفویه را اوج هنر سرمه‌دوزی می‌دانند (همان: ۱۹۸). پردهٔ متعلق به دورهٔ صفویه که با نقش محرابی و حیوانی طراحی و نقش‌پردازی‌شده و در آن دوخت‌های دیگری مانند گلابتون‌دوزی، پیله‌دوزی، دهیک‌دوزی و ملیله‌دوزی اجرا شده، در موزهٔ هنرهای تزئینی نگهداری می‌شود. در دوره‌های بعد گرچه کیفیت نخ سرمه نسبت به دوره‌های قبل کم‌تر می‌شود، اما تعداد کارهای باقی‌مانده نشان‌دهندهٔ رواج این هنر است (همان: ۱۹۸).

کتاب جغرافیای تاریخی اصفهان، وضعیت اقتصادی و نحوهٔ اشتغال و کسب درآمد مردم در دورهٔ قاجار را توصیف کرده و در باب جماعت سیم‌کش این‌گونه نوشته است: «سابق که پارچه‌های نقده‌دوزی و غیره زیاد بود و ریشه‌های گلابتون و دهیک‌دوز و امثال اینها رواج داشت، نخ طلا و نقره را باهم کار می‌کردند و حال کم است» (تحویلدار، ۱۳۴۲: ۸۱). در این کتاب، دربارهٔ آثاری مشابه سرمه‌دوزی که از الیاف فلزی در کار خود استفاده می‌کردند،عنوان شده که به‌طورکلی با خریدار کم‌تر و بعضاً خریداران خارجی مواجه بوده و رونق سابق دوران صفویه را نداشته‌است (همان: ۸۱). در دورهٔ پهلوی هنر سرمه‌دوزی در لباس اشراف و ثروتمندان به‌کار می‌رفته‌است. به‌عنوان نمونه می‌توان به قبای اشرف پهلوی اشاره کرد که در مجموعهٔ فرهنگی تاریخی سعدآباد نگهداری می‌شود (موسوی حصار، ۱۳۹۶). در این دوره، سرمه‌دوزی علاوه‌بر البسهٔ اشراف به‌صورت دوختی فاخر در وسایل روزمرهٔ مردم به‌صورت رومیزی‌ها و جهیزیه بانوان به‌کاررفته است (موسوی و زکریایی کرمانی، ۱۴۰۰: ۱۰).

امروزه تحولاتی در دوخت سرمه ایجاد شده است که حاصل آن خلق آثار نفیس و ارزشمندی است. وجود عناصر هنری نظیر بافت، رنگ، طرح، نقطه و خط در کنار فناوری نوین در دوخت سرمه و تلفیق آگاهانهٔ گذشته و حال، از ویژگی‌های سرمه‌دوزی مدرن است. دوخت سرمه‌ها به‌گونه‌ای اجرا می‌شود که گویی طراحی نقوش را با مداد و با هاشورهای منظم و در موازات هم پدیدار کرده‌اند و در موارد لزوم مواد دیگری چون مرواریدهای ریز و منجوق و پولک و پارچه‌های مخمل، ترمه و ساتن به‌کار گرفته می‌شود تا حضور رنگ را متجلی سازد (عارفی، ۱۳۹۶).

جدول ۴: مهم‌ترین روندها و رویدادها در تحول سوزن‌دوزی (نگارندگان)

ردیف	دوره	رویداد	روند	نمونه‌های شاخص
۱	هخامنشی	---	رواج سرمه‌دوزی و دوخت طرح‌های انتزاعی	سوزن‌دوزی روی لباس درباریان و محافظان
۲	اشکانی و سلوکی			رودوزی‌هایی به شکل برگ مو یا پیچک
۳	ساسانی			جامهٔ هرمز چهارم (شلوار زربفت گلابتون‌دوزی)
	پنج سدهٔ ابتدائی دورهٔ اسلامی	حملهٔ اعراب به ایران و افول هنرها	---	---
۴	سلجوقی	به‌وجودآمدن حکومت‌های ایرانی	استفاده از طرح‌های دورهٔ ساسانی	پارچه‌هایی شبیه به دورهٔ ساسانی که به شیوه‌هایی مانند گلابتون‌دوزی، ابریشم‌دوزی و دهیک‌دوزی تزئین یافته‌اند.
	ایلخانی	حملهٔ مغول به ایران	ازبین‌رفتن کارگاه‌های هنری و ورود سبک هنری چینی به ایران	---
۵	تیموری	---	رواج و استفاده از سرمه‌دوزی	تزئینات پردهٔ کعبه
۶	صفوی	تکامل و احیای هنرهای سنتی و طرح‌های باستانی	استفاده از طرح‌های باستانی و استفاده از مواد اولیهٔ باکیفیت	پردهٔ تزئین‌شده با نقش محرابی و حیوانی همراه با سرمه‌دوزی دوخت‌هایی مانند گلابتون‌دوزی، پیله‌دوزی، دهیک‌دوزی و ملیله‌دوزی
۷	قاجار	---	پایین‌آمدن کیفیت مواد اولیه، رواج دوخت‌های تزئینی مانند سرمه‌دوزی	نمونه‌های زیادی از این دوره برجای مانده است.
۸	پهلوی			البسهٔ اشراف، دوخت فاخر در جهیزیهٔ زنان
۹	معاصر			دوخت سرمه‌ها با هاشورهای منظم و در موازات هم و ترکیب با مواد دیگری چون مرواریدهای ریز و منجوق و پولک و پارچه‌های مخمل، ترمه و ساتن.

۷. تصاویر و اقدامات

در این بخش، تصاویر و اقدامات از سه منظر، اقتصادی، اجتماعی و نوآوری که اطلاعات آن‌ها با مصاحبهٔ میدانی به‌دست‌آمده و کدگذاری و تحلیل محتوا شده‌اند، بررسی خواهند شد. به‌وسیلهٔ تحلیل عوامل مثبت تأثیرگذار در هر بخش می‌توان پیشران‌های اثرگذار بر آیندهٔ هنر سرمه‌دوزی اصفهان را شناسایی و تحلیل نمود.

۷-۱. عوامل اقتصادی

اقتصاد هنر به معنای توانایی اقتصادی تولید هنری - فرهنگی در تولید، اشتغال، عایدی و برآوردن نیازهای مصرف‌کننده است. گذشته از هر هدف والای دیگر که ممکن است فعالیت‌های هنرمندان برحسب اعمال ذوق و سلیقه‌ی صاحب‌نظران شکل بگیرد، بسیاری از کسانی که به طور خاص در بخش هنر فعالیت می‌کنند و با هنرمندانی که فعالیت‌های هنری آنان منافع اقتصادی را نیز شامل می‌شود، این نظریه را پذیرفته‌اند که فعالیت هنری - فرهنگی نقش مهمی در اقتصاد می‌تواند داشته باشد. (تراسبی، ۱۳۸۹: ۱۴۳)

هنگامی که ما به‌دنبال جامعیت نظری و درنهایت اعتبار عملی در تصمیم‌گیری در مورد اقتصاد هنرهای تجسمی، صنایع‌دستی و هنرهای سنتی هستیم، لازم است که به‌طور هم‌زمان توجه به ارزش کلی کالاها و خدمات هنری - فرهنگی، ارزش هنری - فرهنگی را نیز در کنار ارزش اقتصادی پذیرفته باشیم (همان: ۶۴). حال ممکن است یک اقتصاددان تمایل داشته باشد تا بپذیرد مفهوم متفاوتی از ارزش هنری - فرهنگی واقعاً وجود دارد؛ ولی ممکن است معتقد باشد که این نکته برای رشد اقتصادی بی‌اهمیت است و به عملکرد نظام‌های اقتصادی ربطی ندارد. دیدگاهی از اقتصاد که ابعاد فعالیت‌های عوامل اقتصادی فرد نهادهای محل استقرار آن‌ها را نادیده می‌گیرد، احتمالاً در امر توضیح یا درک رفتار به‌شدت نارساست (همان: ۵۵). زیرا زمانی که هنر را به شکل مادی تعریف کنیم مفهوم آن قابل‌درک می‌شود و از این دارایی می‌توان به‌عنوان سرمایهٔ هنری - فرهنگی یاد کرد که این سرمایه، هم ارزش هنری - فرهنگی دارد و هم ارزش اقتصادی به همراه خواهد داشت (همان: ۶۸).

اقتصاد هنرمحور، بازاری بر پایه‌ی اصلی سیاست‌گذاری برنامه‌های آن بر اساس فعالیت‌های مؤثر برای عرضه‌ی اقتصادی آثار هنری در چرخه‌ی اقتصادی است. در اقتصاد هنری، کالاهای هنری متعلق به مجموعه‌ی کالاهای باارزش ذاتی و ارزش‌افزوده محسوب می‌شوند. در این نوع اقتصاد مصرف‌کننده‌ی آثار را با برنامه‌های خاص هنری - فرهنگی برای خرید کالاهای هنری آموزش می‌دهند تا ذائقه‌ی خرید آثار هنری در آنها تقویت شود. (ترکاشوند، ۱۳۹۷: ۳۸)

آن‌چه در این پژوهش اهمیت دارد این است که با بررسی جایگاه اقتصادیِ ارزشمند هنر سرمه‌دوزی، پیشران‌های موردنیاز برای بهبود آیندهٔ این هنر شناسایی شود. در ادامه، تصاویر و اقدامات حاصل از تحلیل محتوای کیفی مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته، بررسی خواهند شد (جدول ۵).

رکود اقتصادی: تأثیر قابل‌توجه بحران‌های اقتصادی و مشکلات مالی بر کیفیت زندگی مردم غیرقابل‌انکار است (Stiglitz, 2003 : 9). بحران‌های اقتصادی باعث بالارفتن نرخ بیکاری، فقدان یا کم‌شدن درآمد، ناامنی شغلی و احساس عدم‌قطعیت دربارهٔ اتفاق‌هایی می‌شود که در آینده رخ خواهند داد (Smeral, 2009:15). تحریم اقتصادی از دلایل افت درآمد مردم در جامعه شده‌است که خریداران داخلی صنایع‌دستی کشور هستند. تحریم، فعالیتی است که به‌وسیلهٔ یک یا چند بازنگر بین‌المللی علیه یک یا چند کشور هدف اعمال می‌شود و به‌منظور مجازات این کشورها و محروم‌کردن کشورهای هدف از مبادلات اقتصادی و وادارکردن آن‌ها به پذیرش هنجارهای معینی است که از سوی مجریان تحریم مهم تلقی می‌شود (Haidar, 2015 : 11). در وضعیت اقتصادی فعلی و شرایط تحریم، بازار هنرهای سنتی رونق گذشته خود را ندارد و هم‌چنین وجود تورم و کاهش قدرت خرید مردم باعث شده تا مردم کم‌تر به سمت خرید این گونه محصولات بروند. با این‌که مردم علاقهٔ زیادی به خرید محصولات صنایع‌دستی دارند، قدرت خرید این محصولات از ایشان سلب شده‌است (جدول ۵، ردیف‌های ۱ تا ۳).

آسیب دلالان: برای کم‌کردن هزینه‌های اولیه، دلالان دستمزد هنرمند را کاهش می‌دهند و این عامل باعث شده تا هنرمندان که در گذشته از این هنر ارتزاق می‌کردند، کم‌تر به این حرفه روی بیاورند. هنرمند به‌اندازهٔ ارزش مادی و معنوی کاری که انجام می‌دهد درآمدی کسب نمی‌کند (جدول ۵، ردیف ۴). اگرچه دلالان در فروش داخلی آسیب‌زا هستند می‌توان از توانایی‌های این افراد در فروش بهره برد. اگر تجار و بازاریابان حرفه‌ای در زمینهٔ فروش صنایع‌دستی وارد شوند و این محصولات را به خارج از کشور صادر کنند، سود و درآمد بیش‌تر، باعث رونق این حرفه خواهد شد.

هزینهٔ تولید: مواد اولیهٔ مورداستفاده در هنر سرمه‌دوزی که در گذشته در ایران تولید می‌شده، در حال حاضر وارداتی است. محصولات ایرانی کیفیت لازم برای کار سرمه‌دوزی را ندارند و مناسب استفادهٔ طولانی‌مدت نیستند. سرمه به‌طور عمده از هند و پاکستان (به‌صورت چمدانی و

غیررسمی، با هزینهٔ بیش‌تر) وارد کشور می‌شود (جدول ۵ ردیف‌های ۵ تا ۹). این مشکل از طریق تولید مواد اولیهٔ سرمه در داخل کشور با قیمت مناسب و کیفیت مناسب قابل‌حل است.

قابلیت نقدشوندگی: آثار سرمه‌دوزی چنان‌چه توسط خریدار در شرایط مناسبی نگهداری شوند، قابلیت فروش خوبی دارند. هم‌چنین آثار هرقدر قدیمی‌تر باشند، ارزش بالاتری دارند (جدول ۵، ردیف ۱۰).

درآمد کم: دستمزد هنرمند در این حرفه بسیار پایین است و عملاً ارزش زمانی که برای دوخت یک قطعه کار سرمه‌دوزی صرف می‌شود با درآمدی که کسب می‌شود تطابقی ندارد (جدول ۵، ردیف‌های ۱۱ و ۱۲).

معضلات: هنرمندان این حرفه به علت ساعت‌های زیاد کاری و ایجاد یک هنر سنتی دستی ظریف، دچار بیماری‌های چشمی و اسکلتی می‌شوند که دستمزد کم آن‌ها جوابگوی نیازشان نمی‌باشد و بیمه یا تأمین مالی خاصی نیز وجود ندارد (جدول ۵، ردیف ۱۳).

فروش: در سیستم فروش فعلی، هزینهٔ مواد اولیه، دستمزد و مقدار سودی که توسط مدیر کارگاه برآورد می‌شود، از عاملان فروش دریافت می‌شود. عاملان فروش با مبلغ بالاتری اجناس خریداری‌شده را در بازار پخش کرده و می‌فروشند و سود بالاتری دریافت می‌کنند. اگر این واسطه‌ها حذف شوند و خودهنرمندان قابلیت فروش دسترنجشان را در بازارهای داخلی و خارجی داشته باشند، سود و درآمد بیش‌تری کسب می‌کنند. وقتی دستمزد بالاتر برود، هنرمندان بیش‌تری به این حرفه روی می‌آورند (جدول ۵، ردیف‌های ۱۴ تا ۱۷).

بازار داخلی: سرمه‌دوزی در داخل کشور شناخته شده و طرفداران خاص خود را دارد. از عوامل مهم و تأثیرگذار در قیمت تمام‌شدهٔ یک قطعه کار سرمه‌دوزی در بازار داخلی، برند ترمه‌ای است که زمینهٔ کار سرمه‌دوزی است (جدول ۵، ردیف‌های ۱۸ و ۱۹). از راه‌های ایجاد آشنایی و علاقه‌مندی در جامعه و افزایش فروش سرمه‌دوزی، استفاده از شبکه‌های اجتماعی و سایت‌های پربازدید است. اینفلوئنسرها سهم قابل‌توجهی از تبلیغات و فروش محصولات در شبکه‌های اجتماعی دارند. با استفاده از این افراد می‌توان تبلیغات را در سطح جامعه گسترش داد و عامه‌پسندتر جلوه داد، زیرا افراد زیادی اینفلوئنسرها را دنبال می‌کنند و حتی سبک زندگی این افراد را تقلید می‌کنند.

صادرات: خرید مردم در بازار داخلی به‌شرط تمکن مالی افراد، بسیار مناسب است، اما یکی از مشکلات این هنر، ناشناخته‌بودن آن برای دیگر فرهنگ‌هاست. توریست‌ها و افرادی که از بازار داخلی کشور بازدید می‌کنند، آشنایی مناسبی با این هنر ندارند (جدول ۵، ردیف ۲۲). توریست‌های آلمانی یا کانادایی، آشنایی بیش‌تری با این هنر دارند و بسیاری از کشورهای دیگر این هنر را نمی‌شناسند. ایجاد بازار برای فروش محصولات در کشورهای خارجی و ساخت مستند و نوشتن مقالات برای معرفی این محصولات به خارج از کشور می‌تواند باعث رونق این بخش از صنایع‌دستی کشور شود (جدول ۵، ردیف‌های ۲۰ تا ۲۳).

جدول ۵: کدگذاری باز مفاهیم اقتصادی (نگارندگان)

مفاهیم اقتصادی				
ردیف	کد مصاحبه‌شونده	گزاره	مفاهیم	مقوله
۱	۱،۳،۶،۷،۹،۱۲،۱۵،۱۸،۲۰	بازار هنرهای دستی رونق دوران گذشته را ندارد.	مشکلات اقتصادی	**رکود اقتصادی**
۲	۳،۹،۴،۱۱،۱۳،۱۵،۱۹	وضعیت اقتصادی دچار تورم شده است و صنایع دستی به نظر گران می‌رسد.	تأثیر تورم بر صنایع‌دستی	
۳	۱،۳،۴،۹،۱۲،۱۶،۲۰	خریدان این هنر، بیش‌تر افراد متمول هستند.	کاهش قدرت خرید مردم	
۴	۲،۳،۶،۷،۱۱،۱۴،۱۷،۱۹	درآمد عمده به دلال‌ها و واسطه‌های فروش می رسد.	دلالان و واسطه‌های فروش	**واسطه‌ها**
۵	۱،۵،۸،۱۱،۱۳،۷،۱۶،۲۰	بالارفتن قیمت مواد اولیه باعث شده از استقبال کمتری برخوردار باشد.	هزینهٔ بالای مواد اولیه	**هزینه‌های تولید**
۶	۱،۳،۲،۴،۵،۶،۷	قیمت مواد، امروزه بسیار بالا رفته است.	بالارفتن هزینهٔ مواد اولیه و تولید	
۷	۱،۲،۳،۵	در ایران سرمه نداریم و از هند و پاکستان وارد می‌شود.	واردات مواد اولیه از پاکستان با قیمت بالا	
۸	۱،۲،۳،۵	قبلاً «ملیله» و «سرمه» در اصفهان تولید می‌شد.	عدم تولید مواد اولیه در کشور	
۹	۱،۲،۳،۵،۶،۱۱،۱۷،۱۶	مواد اولیهٔ ما مسافری وارد می‌شود.	واردات به‌صورت چمدانی	
۱۰	۱،۵،۶،۷،۱۱،۱۵،۱۶	برای خریدار صرفهٔ اقتصادی دارد، چون قابل فروختن است.	قابلیت فروش	**نقدشوندگی**
۱۱	۴،۵،۶،۹،۱۱،۱۳،۱۵،۲۰	هنرمندان هرگز به اندازهٔ ارزش کاری که می‌کنند، حقوق دریافت نمی‌کنند.	درآمد کم‌تر برای هنرمند	**درآمد کم**

ادامهٔ جدول ۵: کدگذاری باز مفاهیم اقتصادی (نگارندگان)

۱۲	۵،۳،۷،۹،۱۲،۲۰،۱۱	عدم تعادل میان دستمزد دوخت و قیمت مواد اولیه	درآمد ناچیز	
۱۳	۱،۱۲،۱۳،۱۵،۱،۸،۵	هنرمند دچار بیماری می‌شود.	سختی کار باعث مشکلات و بیماری	**معضلات**
۱۴	۱۰،۱۵،۱۱،۸،۶	فروش مستقیم توسط خود هنرمند	ایجاد بازار مستقیم برای هنرمند	**فروش**
۱	۱،۳،۶،۱۲،۱۷	قیمت مواد اولیه متناسب باشد.	راهکار ایجاد درآمد بیش‌تر برای هنرمند	
۱۶	۱۱،۱۲،۱۳،۱۴،۱۵	دستمزد بالاتر باشد.		
۱۷	۱،۳،۵،۴،۱۱،۱۳	تولید مواد اولیه در کشور		
۱۸	۶،۷،۹	بازار مناسب در داخل کشور	بازار مناسب داخلی	**بازار داخلی**
۱۹	۶،۸،۱۰،۷	تأثیرات برند ترمه در قیمت تمام‌شده	تأثیرات برند داخلی ترمه	
۲۰	۲،۳،۶،۷،۱۱،۱۴،۱۷،۱۹	گسترش امکان صادرات	گسترش بازار فروش به دیگر کشورها	**صادرات**
۲۱	۶،۷،۹	اکثر خریداران آلمانی و کانادایی هستند.	گسترش به کشورهای آلمان و کانادا	
۲۲	۶،۸،۱۰،۷	برای گردشگران خارجی ناآشناست.	ناآشنابودن سرمه‌دوزی برای غیرایرانی‌ها	
۲۳	۱۰،۶،۸،۹	فرهنگ‌سازی و ساخت مستند برای آشنایی با این هنر	آشناکردن مردم کشورهای دیگر با این هنر	

۷-۲. عوامل اجتماعی

اگرچه دیدگاه‌های اقتصادی نقش مهمی در رشد یک حرفه دارند اما عوامل اجتماعی نیز در رشد یک حرفه اثرگذار هستند. عوامل اجتماعی و دیدگاه اجتماع به افراد و صنایع‌دستی، از موارد مهمی است که باعث رشد یا افول یک هنر می‌شود چراکه دیدگاه مثبت به یک حرفه می‌تواند باعث سوق‌دادن افراد به سمت آن حرفه شود، درحالی‌که نظر منفی افراد می‌تواند اثر عکس داشته باشد. در ادامه، مقولات به‌دست‌آمده از مصاحبه با صاحب‌نظران حرفهٔ سرمه‌دوزی تفسیر شده‌اند.

جایگاه هنر سرمه‌دوزی: یک قطعه سرمه‌دوزی، کاری هنری و قابل‌توجه است و افراد به آن به‌عنوان یک اثر هنری چشم‌نواز نگاه می‌کنند (جدول ۶، ردیف ۱).

جایگاه هنرمند: افرادی که در این حرفه فعالیت می‌کنند زنان خانه‌دار، افراد قشر متوسط و کم‌درآمد هستند (جدول ۶، ردیف‌های ۲ و ۳).

راهکار ارتقای جایگاه هنرمند: غیر از افرادی که به‌صورت حرفه‌ای به آموزش و کار در سرمه‌دوزی مشغول هستند، اکثر افرادی که از این حرفه ارتزاق می‌کنند بانوان خانه‌دار، بازنشسته‌ها و افراد کم‌توان هستند. به‌این‌علت برخی با دیدهٔ تحقیر به هنرمندان این حرفه نگاه می‌کنند و هنر و حرفه‌شان را دست‌کم می‌گیرند و هنرمند را به دید یک دوزندهٔ ساده می‌نگرند (جدول ۶، ردیف ۴). ایجاد دید اجتماعی مناسب به هنرمندان سرمه‌دوز، فرهنگ‌سازی است و این که هنرمند خودش شخصیت و کار خودش را قدر بداند و ارزش کارش را بالا ببرد (جدول ۶، ردیف‌های ۵ و ۶) ضرورت ایجاد شأن مناسب برای هنرمندان حرفه، باعث بیشترشدن تعداد هنرمندان سرمه‌دوزی می‌شود و هم‌چنین کیفیت کار تمام‌شده را ارتقا می‌بخشد. افزایش تعداد هنرجویان و علاقه‌مندان به این حرفه می‌تواند جایگاه هنرمندان این حرفه را بهبود ببخشد. ایجاد وب‌سایت‌های آموزش آنلاین برای سرمه‌دوزی، امکان گسترش آموزش این حرفه در سطح کشور را مهیا می‌کند. از آن‌جایی که شروع به کار و آموزش در این حرفه نسبتاً کم‌هزینه است، علاقه‌مندان زیادی را به خود جذب خواهد کرد.

جدول ۶: کدگذاری باز مفاهیم اجتماعی (نگارندگان)

مفاهیم اجتماعی				
ردیف	**کد مصاحبه‌شونده**	**گزاره**	**مفاهیم**	**مقوله**
۱	۲۰،۱۵،۱۱،۱۴،۴،۱،۳	هنری چشم‌نواز و همراه با کار سخت	زیبا و با کار زیاد	**جایگاه هنر سرمه‌دوزی**
۲	۱۱،۱۲،۱۳،۱۵،۶،۱،۳	استقبال بانوان بازنشسته و خانه‌دار	مناسب‌بودن برای خانم‌های خانه‌دار	**جایگاه هنرمند**
۳	۱،۳،۱۱،۱۳،۱۴	دوزندگان از قشر متوسط و کم‌درآمد	هنرمندان از قشر متوسط و کم‌درآمد	
۴	۱۱،۱۲،۱۳،۱۵،۵	با دید تحقیر به سرمه‌دوز نگاه می‌کنند	ارزش‌ندادن به هنرمند در حد جایگاهش	**راهکار ارتقای جایگاه هنرمند**
۵	۱،۲،۱۱،۱۳	فقط فرهنگ‌سازی	فرهنگ‌سازی	
۶	۱۱،۱۸،۱۵،۶،۱،۲،۳	هر کسی باید ارزش بیش‌تری به شغل و هنرش بدهد	دیدگاه والا به هنر و هنرمند	

۷-۳. عوامل نوآوری

این واقعیت که هنر روزبه‌روز بیشتر و ژرف‌تر در زندگی اقتصادی و اجتماعی ریشه می‌دواند قطعاً با توجیه‌های بسیاری را برمی‌انگیزد، اما همه آنها نابسنده‌اند. ازآنجاکه فشار مردم و مصرف‌کنندگان هنر بر هنرمند بیش از هر زمان دیگری است، این تصور پدیدآمده است که گویا می‌توان با نظرخواهی از مصرف‌کنندگان به نیازهای زیبایی‌شناختی واقعی پی برد. اما این به معنی یکی‌گرفتن عقاید متوسط و سطحی با توقعات و نگرش‌های اصیل هنردوستان است. (دووینیو[۸]، ۱۳۷۹: ۱۵۸)

در هنر بازارمحور بین سه مؤلفه‌ی اقتصاد یعنی تولیدکننده، توزیع‌کننده و مصرف‌کننده توجه صرفاً به ذائقه و جایگاه مصرف‌کننده خواهد بود؛ زیرا فقط بحث سوددهی کالاها و میزان فروش برای این نوع بازارها اهمیت دارد. یعنی ابتدا باید ذائقه‌ی مصرف‌کننده که همان مخاطب و مشتری آثار هنری است سنجیده شود و سپس متناسب باسلیقه‌ی مشتری به هنرمندان سفارش کار داد. (ترکاشوند، ۱۳۹۷: ۳۸) در ادامه مقولات اصلی بخش نوآوری تحلیل و تفسیر شده‌اند.

نوآوری‌های اخیر: برای این‌که در جوامع ماشینی و مدرن، هنرهای سنتی بتوانند با سرعت روز و سلایق مصرف‌کنندگان هم‌راستا شوند، باید از سلایق مصرف‌کنندگان خود آگاه باشند و آن‌ها را به کار ببندند تا جایی که به مشکل دچار نشوند، شکل اولیهٔ خود را از دست ندهند و هویت و اصالت خود را حفظ کنند. یکی از راهکارهای زنده‌نگه‌داشتن هنرهای سنتی، ایجاد نوآوری در این هنرهاست. با ایجاد نوآوری‌های مطابق سلیقه جامعه می‌توان باعث بهبود وضعیت هنرهای سنتی شد. هنر سرمه‌دوزی این قابلیت را دارد که از تابلو و سایر وسایل تزئینی به سوی لباس‌ها و کاربری‌های جدید برود (جدول ۷، ردیف‌های ۱ تا ۳، ۶). از طرح‌هایی با مدل‌های جدید نیز می‌توان استفاده کرد زیرا طرح‌های به‌روز، تطابق بیش‌تری با سلیقهٔ مشتریان دارند (جدول ۷، ردیف ۵). اگر چه طرح‌های سنتی قدمت زیادی دارند، اما طرح‌های به‌روز و جدید هم طرفداران خودشان را دارند. طراحی موتیف‌ها و بته‌جقه‌های جدید و استفاده از ترمه‌هایی با رنگ‌های جدید و پرکاربرد می‌تواند با ایجاد ابتکار و نوآوری به سرمه‌دوزی دوران معاصر رونق ببخشد. هم‌چنین با کوچک‌کردن قطعات کار (دوخت قاب‌های کوچک، سنجاق‌سر، موتیف تزئینی) هزینه کلی کار بسیار تقلیل می‌یابد و خریداران بیش‌تری خواهد داشت.

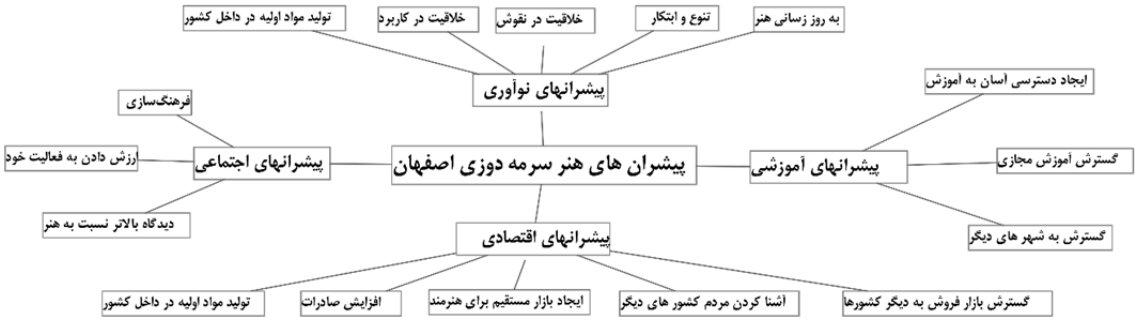
راهکارها: به‌روزرسانی طرح‌های سرمه‌دوزی، تنوع و ابتکار در نقوش، کاربرد و طرح‌ها، و خلاقیت در نقوش به‌کاررفته از راهکارهای رونق این هنر است (جدول ۷، ردیف‌های ۷ تا ۱۰). هم‌چنین با تولید سرمه باکیفیت در داخل کشور می‌توان کشور را از مواد اولیه وارداتی سرمه بی‌نیاز کرد (جدول ۷، ردیف ۱۱).

جدول ۷: جدول کدگذاری باز مفاهیم نوآوری (نگارندگان)

مفاهیم نوآورانه				
ردیف	کد مصاحبه‌شونده	گزاره	مفاهیم	مقوله
۱	۱،۷،۹،۱۲،۱۱	دوخت سرمه بر پارچه مخمل و کاربری‌های متفاوت	دوخت روی پارچه‌های متفاوت	نوآوری‌های اخیر
۲	۹،۶،۲	سرویس پذیرایی، رومیزی	کار روی منسوجات دیگر	
۳	۳،۱۱،۸	به‌کارگیری در پوشاک	عرضهٔ طرح جدید	
۴	۵،۱،۳	چهار مدل و طرح جدید		
۵	۷،۱،۳،۶	بالارفتن تنوع رنگی ترمه		
۶	۲۰،۵،۸،۱۷،۱۶	ایجاد طرح‌های جدید روی البسه و تعیین کاربری‌های جدید		
۷	۱،۲،۳	هنر خود را به‌روزرسانی کنیم.	به‌روزرسانی هنر	راهکارها
۸	۲،۱۵،۱۱،۱۴،۴،۱،۳	تنوع و ابتکار تولیدکننده‌ها باعث رونق هنر می‌شود.	تنوع و ابتکار	
۹	۸،۱۱،۱۶،۶،۲،۳	ماندگاری و حفظ هنر گذشتگان	حفظ هنر گذشته	
۱۰	۱۱،۱۲،۱۳،۶،۱،۳	خلاقیت در نقش داشته باشیم.	خلاقیت نقوش	
۱۱	۴،۵،۱،۳	سرمه‌هایی باکیفیت بهتر را در داخل کشور تولید کرد.	تولید مواد اولیه در داخل کشور	

۸. شناسایی پیشران‌ها

در این مرحله از پژوهش، ابتدا عوامل بحرانی موجود در شرایط این هنر برای شناسایی پیشران‌ها بررسی می‌شوند. ازجمله عوامل بحرانی در زمینه پیشرفت هنر سرمه‌دوزی می‌توان به مشکلات اقتصادی، تحریم‌ها، واردات مواد اولیه، عدم حمایت از هنرمند، عدم حمایت دولتی و عدم شناسایی هنر برای بازارهای خارجی اشاره کرد. از پیشران‌های اقتصادی در پیشرفت آیندهٔ هنر سرمه‌دوزی می‌توان ایجاد بازار مستقیم فروش برای هنرمندان، آشناکردن و شناساندن هنر سرمه‌دوزی به فرهنگ‌های دیگر، ایجاد بازار صادرات و توانمندسازی بخش خصوصی را نام برد. هم‌چنین پیشران‌های بخش اجتماعی و آموزشی را می‌توان در عوامل زیر خلاصه نمود: فرهنگ‌سازی و ایجاد دید بهتر به هنرمندان، گسترش آموزشگاه‌ها در شهرهای دیگر، ایجاد آموزش مجازی، سهولت دسترسی علاقه‌مندان به آموزش‌ها. با ایجاد نوآوری‌هایی در هنر سرمه‌دوزی، می‌توان آیندهٔ این هنر را بهبود بخشید. به‌روز رسانی هنر، تنوع و ابتکار، خلاقیت در نقوش، خلاقیت در کاربرد، تولید مواد اولیه در داخل کشور، می‌توانند پیشران‌هایی در زمینهٔ نوآوری در این هنر باشند (نمودار ۳).



نمودار ۳: الگوی مفهومی پیشران‌ها (نگارندگان)

۹. سناریونگاری

سناریوها دربردارندهٔ چشم‌اندازهایی از حالت‌های دنیای آینده و مسیرهای پیشرفت هستند که به‌صورتی نظام‌مند و در قالب متن، چارت‌ها و ... سازمان‌یافته‌اند (لندون، هامپتون، و پترسون، ۱۳۹۹: ۵۷). در این بخش با توجه به بررسی رویدادها و روندها و شناسایی پیشران‌ها، دو سناریوی پیش‌رو در آینده هنر سرمه‌دوزی بررسی شده‌است.

۹-۱. سناریوی «درخت سرو»

با ترویج و آموزش هنرهای سنتی، می‌توان رونق را به این حرفه‌ها بازگرداند.برگزاری کلاس‌های سرمه‌دوزی باعث افزایش علاقه‌مندان، توصیه و ترویج این هنر می‌شود و درنهایت بستر مناسبی را برای ایجاد اشتغال و کارآفرینی فراهم می‌کند. با ایجاد کارگاه‌های دوخت سرمه‌دوزی می‌توان اشتغال خانگی را بهبود بخشید. ساخت سایت‌ها و برنامه‌هایی که امکان فروش مستقیم آثار هنری را به هنرمندان بدهند، گامی در جهت بهبود وضعیت اقتصادی هنرمندان و کم‌شدن هزینهٔ تهیه صنایع‌دستی برای مصرف‌کننده خواهد بود که انگیزهٔ خرید را در او بالا می‌برد و تبعاً باعث فروش و درآمدزایی بیش‌تر برای هنرمند خواهد شد. ایجاد اشتغال‌زایی، فرصت مستقیم فروش، تربیت هنرمندان کارآزموده و انتقال هنر سرمه‌دوزی به نسل بعدی می‌تواند آینده مطلوبی را برای این هنر رقم بزند.

۹-۲. سناریوی «گل نیلوفر»

ساخت برنامه‌های تلویزیونی، مصاحبه با افراد صاحب‌نظر و هنرمندان، ساخت برنامه‌های تبلیغی و آموزشی می‌تواند نظر عمومی را به سمت این حرفه سوق دهد و مردم را با سختی‌های این هنر آشنا کند. در این صورت دیدگاه عموم نسبت به هنرمندان این حرفه بهتر می‌شود و ارزش بیش‌تری برای آن‌ها قائل می‌شوند. هم‌چنین آشنایی افراد با ظرافت و زیبایی هنر سرمه‌دوزی، آن‌ها را به استفاده از آن در وسایل زندگی روزمره تشویق می‌کند. یکی از راهکارهایی که برای آشنایی و ایجاد علاقه‌مندی جامعه به این هنر سنتی می‌توان درنظر گرفت استفاده از شبکه‌های اجتماعی و سایت‌های پربازدید است.

اتخاذ تدابیر حمایتی و طرح‌های تشویقی و صادراتی موجب رشد و توسعهٔ صنایع‌دستی می‌شود و آن‌ها را در سبد اقلام صادراتی جهانی قرار می‌دهد. بسیاری از کشورها با هنر سرمه‌دوزی ایران آشنایی کافی ندارند. با ساخت فیلم‌های مستند، برگزاری نمایشگاه‌های بین‌المللی و تبلیغات مناسب می‌توان این هنر را وارد عرصهٔ صادرات کرد که می‌تواند با ایجاد درآمدزایی بیش‌تر موجب رشد هنر و اقتصاد در کشور شود. هم‌چنین باعث ایجاد انگیزه در هنرمندان می‌شود و به‌مرور افراد بیش‌تری بدان روی می‌آورند.

به‌کاربردن انواع دوخت‌های سرمه‌دوزی در البسه و تولید سرمه باکیفیت، قدردانی از پیش‌کسوتان این حرفه با ارائه تسهیلات جهت ادامهٔ کار، استفاده از تجربه و دانش هنرمندان در نشر و ترویج هنر سرمه‌دوزی، آموزش به جوانان، تداوم نقوش گذشته و به‌روزکردن نقوش در زمان حال، بالابردن کیفیت مواد اولیه، به‌کارگیری در وسایل روزمره می‌تواند باعث رشد و ترقی هنر سرمه‌دوزی شود و آیندهٔ روشنی را برای این حرفه رقم زند.

۱۰. نتیجه‌گیری

هدف این پژوهش، تحلیل و بررسی هنر سرمه‌دوزی استان اصفهان و شناسایی عوامل تأثیرگذار و ارائه راهکارهای مناسب برای توسعهٔ این هنر، با رویکرد آینده‌پژوهی (روش سناریوسازی) است. در این تحقیق ابتدا روندها و رویدادهایی که در گذشتهٔ این هنر تأثیرگذار بوده‌اند، تحلیل و بررسی شدند. این هنر که پیشینه‌ای به قدمت دورهٔ هخامنشی دارد، در دوران مختلف تداوم یافته و در دورهٔ صفوی به اوج خود رسید؛ اما در دوره قاجار و پهلوی به دلیل کاهش کیفیت مواد اولیه، دوخت و هم‌چنین ورود البسه و فرهنگ اروپایی به ایران و تغییرات فرهنگی، این هنر رو به افول گذاشت. پس از بررسی روندها و رویدادها، تصاویر و اقدامات از طریق مصاحبه با خبرگان استخراج شدند. عدم آشنایی مردم با حرفهٔ سرمه‌دوزی، کیفیت پایین مواد اولیهٔ تولیدشده در داخل کشور، طرح‌های قدیمی، عدم حمایت از هنرمندان، کمبود صادرات و ناآشنا بودن محصولات سرمه‌دوزی برای دیگر کشورها، هزینهٔ بالای کار تولیدشده و عدم آموزش و ترویج هنر سرمه‌دوزی باعث زوال تدریجی این هنر شده‌است. پس از شناسایی عواملی که باعث افول هنر سرمه‌دوزی شده‌اند، پیشران‌های هنر سرمه‌دوزی، با استفاده از نتایج مصاحبه با خبرگان شناسایی شدند. این پیشران‌ها به چهار دستهٔ کلی پیشران‌های اقتصادی، اجتماعی، آموزشی و نوآوری تقسیم شدند. صادرات و گسترش بازار فروش به دیگر کشورها، آشناکردن مردم کشورهای دیگر، ایجاد بازار مستقیم برای هنرمند، افزایش صادرات و تولید مواد اولیه در داخل کشور، پیشران‌های اقتصادی شناسایی‌شده برای هنر سرمه‌دوزی هستند. هم‌چنین پیشران‌های اجتماعی و آموزشی هنر سرمه‌دوزی شامل فرهنگ‌سازی، گسترش آموزشگاه‌ها در شهرهای دیگر، ایجاد بستر آموزشی مجازی و آسان‌ترکردن دسترسی علاقه‌مندان به آموزش‌هاست. به‌روز رسانی نقوش، طرح‌ها و کاربرد، تنوع و ابتکار، خلاقیت در نقوش و تولید مواد اولیه در داخل کشور، پیشران‌های نوآوری هنر سرمه‌دوزی هستند که از تصاویر و اقدامات در این پژوهش استخراج شده‌اند. پس از شناسایی پیشران‌ها، دو سناریو شامل «درخت سرو» و «گل نیلوفر» برای توسعهٔ این هنر تدوین شده‌اند. در سناریوی درخت سرو، راهکارهایی مانند توسعه و ترویج، اشتغال و کارآفرینی، اشتغال خانگی، آموزش در مدارس، ساخت سایت‌ها و برنامه‌های ایجاد بستر فروش، ایجاد نمایشگاه‌های ملی و بین‌المللی برای بهبود آیندهٔ هنر سرمه‌دوزی پیشنهاد شده‌اند. راهکارهای پیشنهادی در سناریوی گل نیلوفر شامل ساخت برنامه‌های تلویزیونی، مصاحبه با افراد صاحب‌نظر و هنرمندان، ساخت برنامه‌های تبلیغی و آموزشی، آشناکردن مردم با ظرافت‌ها و سختی‌های این حرفه و فرهنگ‌سازی، ساخت مواد اولیه در داخل کشور، کاهش هزینهٔ مواد اولیه، احیای طرح‌های گذشته، ایجاد طرح‌های جدید، صادرات محصولات، ایجاد مجتمع‌های فروشگاهی و کارگاهی، تولید سرمه باکیفیت و برپایی نمایشگاه‌های بین‌المللی، می‌توان هنر سرمه‌دوزی را در سبد صادرات جهانی جای داد. با رونق هنر سرمه‌دوزی، هنرمندان بیش‌تری به این حرفه جذب می‌شوند که باعث رونق اقتصادی و ایجاد اشتغال خواهد شد. درنهایت با ایجاد اشتغال و انگیزهٔ بیش‌تر در نیروی کار می‌توان به رشد فرهنگی و اقتصادی دست یافت و می‌توان آیندهٔ مطلوبی را برای این هنر درنظر گرفت.

پی‌نوشت‌ها

1. Conboy
2. Selin
3. Wendell Bell
4. Slaughter
5. Blerst
6. Thophylacte
7. Gluck
8. Devinho

منابع

ابن عباسی، ادریس، و مقتدایی، علی‌اصغر. (۱۳۹۰). هنرهای دستی و سیر تحول آن در ایران. تهران: جمال هنر.

بخشنده، آرزو، و جهانیان، رمضان. (۱۳۹۷). آینده‌پژوهی. دوماهنامه مطالعات کاربردی در علوم مدیریت و توسعه، ش. ۳، ۶۵-۷۱.

تحویلدار، حسین‌بن محمد ابراهیم. (۱۳۴۲). جغرافیای تاریخی اصفهان. به کوشش منوچهر ستوده. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

تراسبی، دیوید. (۱۳۸۹). اقتصاد و فرهنگ. ترجمهٔ کاظم فرهادی. تهران: نشر نی.

ترکاشوند، نازبانو. (۱۳۹۷). چرخه اقتصاد در هنر ایران. تهران: پویانما.

حسن‌بیگی، محمدرضا. (۱۳۶۵). مروری بر صنایع‌دستی ایران. تهران: ققنوس.

دووینیو، ژان. (۱۳۷۹). جامعه‌شناسی هنر. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.

زکریایی کرمانی، ایمان، و رحیمی، افسانه. (۱۴۰۰). آینده‌پژوهی هنر گیوه‌بافی شهرستان دهاقان. هنرهای صناعی ایران، ۴ (۲)، ۳۷-۵۰. doi: 10.22052/hsi.2022.246119.1006

رستمی، محسن، کشاورز، عیسی، و خجسته، رضا. (۱۳۹۷الف). روش‌های آینده‌پژوهی در صنایع فرهنگی. تهران: انتشارات پشتیبان.

-----. (۱۳۹۷ب). مبانی آینده‌پژوهی. تهران: انتشارات پشتیبان.

سیدصدر، سیدابوالقاسم. (۱۳۸۸). دایره‌المعارف هنرهای صنایع‌دستی و حرف مربوط به آن. تهران: سیمای دانش.

صبا، منتخب. (۱۳۷۹). نگرشی بر روند سوزن‌دوزی‌های سنتی ایران از هشت هزار سال قبل از میلاد تا امروز. تهران: منتخب صبا.

عارفی، زینب السادات. (۱۳۹۶). سرمه‌دوزی معاصر. برگرفته از: http://b2n.ir/g22855

گلاگ، جی، و گلاک، سومی هیراموتو. (۱۳۵۵). سیری در صنایع‌دستی ایران. ترجمهٔ یحیی ذکاء و رضا علوی. تهران: بانک ملی.

لندون، جی.، هامپتون، پی.، و پترسون، دی. (۱۳۹۹). مبانی برنامه‌ریزی استراتژیک. ترجمهٔ هوشنگ محمدی. تهران: انتشارات سازمان مدیریت صنعتی.

محمدپور، احمد. (۱۳۹۲). روش تحقیق کیفی ضد روش (منطق و طرح در روش‌شناسی کیفی) (ج. ۱). تهران: جامعه‌شناسان.

محمدی القار، معصومه، و شاهکوه محلی، رؤیا. (۱۳۹۷). سرمه‌دوزی سنتی. تهران: پیک‌رسان.

محمدی، یلدا. (۱۳۹۹). آموزش انواع روش‌های سرمه‌دوزی روی ترمه و پارچه مخمل. برگرفته از: http://b2n.ir/f94545

ممتاز، فرحناز. (۱۳۸۹). رودوزی‌های سنتی سرمه‌دوزی. تهران: انتشارات فنی و حرفه‌ای.

موسوی حصار، نجیبه. (۱۳۹۶). قبای تشریفاتی متعلق به اشرف پهلوی. برگرفته از: https://sadmu.ir/detail/

موسوی، ندا سادات و زکریایی کرمانی، ایمان. (۱۴۰۰). مردم‌شناسی رودوزی‌های سنتی اصفهان (بررسی نمونه موردی زردوزی، سرمه‌دوزی و نقده‌دوزی). ششمین کنفرانس بین‌المللی علوم‌انسانی، اجتماعی و سبک زندگی.

یاوری، حسین. (۱۳۸۵). مختصری درباره رودوزی‌ها در ایران و جهان. نشریه رشد آموزش هنر، ش. ۶، ۴۶-۵۳.

یاوری، حسین، منصوری، آنیتا، و سلطانی، شریفه. (۱۳۹۵). آشنایی با هنرهای سنتی (ج. ۳). تهران: آذر سیمای دانش.

Coates, J. F. (1985). Foresight in federal government policymaking. *Futures Research*, 29-53.

Bell, W. (1996). An overview of futures studies. in *The Knowledge Base of Futures Studies*, Vol. 1 (pp. 28-56). Australia: Hawthorn, Victoria.

Conboy, W. A. (1979). *Challenge of the Future*: *Visions and Versions*. Kansas. USA: Univ. of Kansas.

Dreborg, K. H. (1996). Essence of backcasting. *Futures, 28* (9),813-828.

Haidar, J. I. (2015). Sanctions and Exports Deflection: Evidence from Iran. Paris School of Economics, University of Paris 1 Pantheon Sorbonne. Mimeo.

Havas, A. (2003). Socio-Economic and Development Needs: Focus of Foresight Programmes, *Disscusion Paper*, New Series, 13, Budapest.

Selin, C. (2008). The sociology of the future: tracing stories of technology and time. *Sociology Compass, 2* (6), 1878-1895.

Smeral, E. (2009). The Impact of the Financial and Economic Crisis on European Tourism. *Journal of Travel Research*, *48* (1), 3-13.

Stiglitz, J. E. (2003). *Globalization and its Discontents*. London: W.W. Norton & Company.

References

Bakhshande, A., & Jahaneyan, R. (2017). Futurology. *Bimonthly Journal of Applied Studies in Management and Development Sciences*, 3. 65, 71.[In Persian]

Bell, W. (1996). An overview of futures studies. *The knowledge base of futures studies*: *Foundations*, 1, 28-56.

Coates, J. F. (1985). Foresight in federal government policymaking. *Futures Research Quarterly summer*. 29-53.

Conboy, W. A. (1979). *Challenge of the Future*: Visions and Versions

Dreborg, K. H. (1996). *Essence of backcasting*. Futures, 28(9),pp 813-828.

Duvigny, J. (2000). *Comprehensive study of art*. Translated by Mehdi Sahabhi. Tehran : Markaz.[In Persian]

Glock, J., Glock, SumiHiramuto. (1976). *Research in Handicrafts of Iran*. Tehran : National Bank Publications.[In Persian]

Haidar, J. I. (2015). *Sanctions and Exports Deflection*: *Evidence from Iran*, Paris School of Economics, University of Paris 1 Pantheon Sorbonne. Mimeo.

Hasan Beigi, M. R. (1986). *An overview of Iranian handicrafts*. Tehran : Phoenix.[In Persian]

Havas, A. (2003). *Socio-Economic and Development Needs*: *Focus of Foresight Programmes*, Disscusion Paper, New Series, 13, Budapest .

Ibn Abbasi, I., & Moqtadaei, A. A. (2011). *Handicrafts and its evolution in Iran*. Tehran : Jamal Honar.[In Persian]

Iran Statistics Center, Vice President of Planning and Strategic Monitoring. (2007). *Definitions and standard concepts of culture and art department*, February 2007.[In Persian]

Landon, J., Hampton, P., Peterson, D. (2019). *Basics of strategic planning. Translated by Hoshang Mohammadi.to print* Tehran : Publications of Industrial Management Organization.[In Persian]

Mohammadpour, A. (2012). *Anti-method qualitative research method*. Tehran : Sociologists. Mohammadi al-Qar, Masoumeh. Shahkoh Mohali, Roya (2017). *Traditional gold embroidery*. Tehran : Courier.[In Persian]

Montakhab Saba. (2000). *An attitude on the process of traditional Iranian needlework from eight thousand years BC to today*. Tehran : selected by Saba.[In Persian]

Mousavi, N., Zakariai Kermani, I. (2021). Anthropology of Isfahan traditional embroidery (case study of Zardozi, Sarmedozi and Nakdedozi). *The 6th International Conference on Humanities, Social and Lifestyle Sciences*.[In Persian]

Mumtaz, F. (2010). *Sarmedozi traditional embroidery*. Tehran : technical and professional publications.[In Persian]

Rostami, M., Keshavarz, E., & Khojaste, R. (2017). *Future research methods in cultural industries*. Tehran, Poshteban.[In Persian]

Selin, C. (2008). The sociology of the future : tracing stories of technology and time. *Sociology Compass*, 2(6), 1878-1895.

Seyyed Sadr, A. (2009). *Encyclopaedia of handicraft arts and related words*. Tehran, Simai Danesh.[In Persian]

Smeral, E. (2009). The Impact of the Financial and Economic Crisis on European Tourism. *Journal of Travel Research*, 48(1) :3-13

Stiglitz, J. E. (2003). *Globalization and its Discontents*. W.W. Norton & Company : London.

Tadhardar, H. (1963). *Historical geography of Isfahan, thanks to the efforts of Manouchehr*. Tehran : University of Tehran.[In Persian]

Throsby, D. (2010). *Economy and Culture, translated by Kazem Farhadi*. Tehran : Ney Publishing.[In Persian]

Torkashvand, N. (2017). *Economic cycle in Iranian art*. Tehran : Pyanama.[In Persian]

Yavari, H. (2015). Briefly about embroidery in Iran and the world. *Roshdh Art Education Journal*, 6. 46-53.[In Persian]

Yavari, H., Mansouri, A., & Soltani, Sh. (2015). *Familiarity with traditional arts*. Volume III.[In Persian]

Webite:

URL1:Arafi, Zainab al-Sadat, (bt). http://b2n.ir/g22855. Contemporary embroidery, popular sit.

URL2: Mohammadi, Yalda (2019). http://b2n.ir/f94545. Teaching various methods of embroidery on cashmere and velvet fabric, Arga site.

URL3: Mousavi Hisar, Najiba (2016). https://sadmu.ir/detail/5973. Ceremonial tomb belonging to Ashraf Pahlavi, Saad Abad Historical Collection website.

Studying the Art of Isfahan's Sermehdouzi from the Perspective of Future Studies

Iman Zakariai Kermani
Assistant Professor of Carpets, Handicrafts Department, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.
i.zakariaee@aui.ac.ir
Masoume Ghasemi Flavarjani
MA Graduate, Department of Islamic Art, Calligraphy and Miniatures Attitude, Isfahan Art University, Isfahan, Iran. (corresponding author)/ masome.ghasme@gmail.com

Received: 03/11/2023
Accepted: 20/02/2023

Introduction

Handicrafts are accurate mirrors of a nation's belief and memories. They display rituals, events, customs, and the past of the people. Traditional embroidery is one of the handicrafts that have a long history in Iran. In recent years, this art has undergone a significant stagnation due to lifestyle changes and cultural changes. The gradual decline and stagnation of Sermehdouzi can lead to the disappearance of this art in the future. Considering that as the subject of future studies can lead to scenarios and suitable proposals to improve the current situation and to achieve the desirable situation by studying impressive factors, including the study of events, trends, images and actions. To this end, this research has adopted a futurism approach. This research aims at the studying of the past and the present states of the art of golden embroidery in Isfahan and plans to improve it in the future; it tries to answer the question how the state of this art can be predicted in order to achieve the desired future from the perspective of futurism. The this research is vital to provide a solution for generating income from handicrafts, including Sermehdouzi.

Research Method

This research is practical in terms of its purpose and has been carried out adopting a descriptive-analytical method. It is qualitative in nature (scenario method). In this approach, four factors are effective including: events, trends, images, and actions. In this research, data collection has been carried out in two ways: documents and records, questions and surveys. The trends and events in this research have been collected through first-hand sources, including library sources, scientific articles, and internet sources. Survey method and semi-structured interviews have been used to collect information about images and actions. To analyze the data in this type of interview, the research has carried out a content analysis of interviews. After doing each interview, the key points and contents of each interview have been extracted. Based on the contents derived form sets of concepts, the categories will be extracted from these concepts; finally, according to these categories, future research scenarios would be formulated. The sampling and selection of the interviewees were done purposefully and based on the snowball method. The process of conducting this research will lead to the identification of drivers by using the analysis of trends, events, images, and actions.

Research Findings

The purpose of this research was to analyze and investigate the art of Sermehdouzi in Isfahan as well as to identify the effective factors to provide suitable solutions for the development of this art, based on future studies (scenario method). In this research, the trends and events that had been influenced in the past of this art were analyzed and investigated. This art, which has a history as old as the Achaemenid period, continued in different eras and reached its peak in the Safavid period. However, during the Qajar and Pahlavi periods, this art began to decline because of cultural changes and a decrease in the quality of raw materials, sewing, and the importation of European clothing as well as culture into Iran. After reviewing trends and events, images and actions were extracted through interviews with experts. People's lack of familiarity with the craft of Sermedouzi, the low quality of raw materials which produced in the country, old designs, the lack of support for artists, the lack of exports and the urrecognition of embroidery products by other countries, the high cost of the production, and the lack of education and promotion of Sermedouzi caused the gradual decline of this art. After identifying the factors resulting in the decline of the art of embroidery, the drivers of the art of embroidery were identified using the results of interviews with experts. These drivers were divided into four general categories of economic, social, educational, and innovation drivers. Exporting and expanding the sales market to other countries, introducing the people of other countries were identified as the economic drivers for this, creating a direct market for the artist, increasing the export and the production of raw materials inside the country. The social and educational drivers of Sarmedozi included culturalization, expanding institute in other cities, creating a virtual educational platform, and making it easier for those interested in education. Updating motifs, designs, and application, diversity, and innovation, creativity in motifs and production of raw materials inside the country, all are the drivers of innovation in the art of Sermedouzi, which are extracted from the images and actions in this research.

Conclusion

After identifying the drivers, two scenarios including "cypress tree" and "lily flower" have been compiled for the development of this art. In the cypress tree scenario, solutions such as development and promotion, employment and entrepreneurship, home employment, education in schools, construction of sites and programs for creating a sales platform, creation of national and international exhibitions have been proposed to improve the future of the art of Sermehdozi. Suggested solutions in the lily flower scenario include making television programs, interviewing experts and artists, making promotional and educational programs, introducing people to the daintiness and difficulties of this profession and culturalization, making raw materials inside the country, reducing the cost of raw materials, and reviving past designs. Creating new designs, exporting products, creating store and workshop complexes, producing high-quality silk and setting up international exhibitions, the art of Sermedouzi can be included in the global export basket. With the prosperity of the art of Sermedouzi, more artists are attracted to this profession, which will cause economic prosperity and create employment. Finally, by creating more employment and motivation in the workforce, cultural and economic growth can be achieved and a desirable future can be considered for this art.

Keywords: Sermehdouzi, traditional embroidery, future studies, scenario writing, Isfahan.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.254012.1158

گونه‌شناسی انواع آرایه‌های بازشوها در شهر تاریخی ماسوله (مطالعهٔ موردی: محلهٔ مسجدبر)*

سعید حسن‌پور لمر**
احد نژاد ابراهیمی***
حسن ستاری ساربانقلی****
علی وندشعاری*****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۷

چکیده

تزئینات یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های معماری ایرانی است و علاوه بر عملکرد زیبایی، دارای جنبه‌های دیگری نیز هست. شهر تاریخی ماسوله با قدمتی بالغ بر ده قرن، گنجینه‌ای از هنرهای اصیل ایرانی است که در سال ۱۳۵۴ در فهرست آثار ملی ایران ثبت گردید و اکنون در مراحل ثبت جهانی سازمان یونسکو قرار گرفته‌است. این پژوهش با هدف گونه‌شناسی انواع آرایه‌های موجود در بازشوهای محلهٔ مسجدبر شهر تاریخی ماسوله انجام شده و در صدد پاسخگویی به این پرسش‌هاست: بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله در چند سطح دسته‌بندی می‌گردند؟ چه مفاهیمی در شکل‌گیری آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله مؤثر بوده‌اند؟ این پژوهش، به روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی و با بهره‌گیری از متون و اسناد کتابخانه‌ای و هم‌چنین جمع‌آوری اطلاعات در بستر مطالعات میدانی به انجام رسیده‌است. هم‌چنین جهت تحلیل عملکرد نقوش هندسی در دریافت نور طبیعی بازشوها از نرم‌افزار VELUX Daylight Visualizer 3 استفاده شده‌است. نتایج پژوهش نشان‌دهندهٔ آن است که بازشوهای محلهٔ مسجدبر در پنج سطح شامل پنجره‌های تلفیقی، فاقد سَربَریَه، سَربَریَه‌های فاقد کتیبه، سَربَریَه‌های کتیبه‌دار و ارسی‌ها دسته‌بندی می‌شوند. درمجموع ۱۹ الگوی هندسی متفاوت در ساختار بازشوهای محلهٔ مسجدبر به‌کارگرفته شده‌اند. نقوش گل و گیاه، نمادهای مذهبی و فرهنگی، اشکال و نمادهای بومی استان گیلان و تلفیق اعداد و اشکال هندسی پایه، از مهم‌ترین مفاهیم تأثیرگذار بر شکل‌گیری آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر هستند. نتایج تحلیل دریافت نور طبیعی، نشان‌دهندهٔ آن است که بازشوهای تلفیقی، فاقد سَربَریَه و ارسی‌ها دارای عملکردی مطلوب در دریافت نور هستند و بازشوهای سَربَریَه‌های کتیبه‌ای (تکی) و سَربَریَه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی)، دارای عملکردی ضعیف در جذب نور طبیعی در محلهٔ مسجدبر هستند.

کلیدواژه‌ها:

آرایه، بازشو، گره‌چینی، ماسوله، مسجدبر.

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نگارندهٔ اول با عنوان «گونه‌شناسی نقوش و تزئینات معماری شهر تاریخی ماسوله» است که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم و مشاورهٔ نگارندهٔ چهارم در دانشکدهٔ معماری و هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز انجام پذیرفته‌است.

** دکتری معماری، گروه معماری و شهرسازی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ stu.saeidhasanpourloumer@iaut.ac.ir

*** استاد گروه معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir

**** دانشیار گروه معماری و شهرسازی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول)/ sattari@iaut.ac.ir

***** دانشیار گروه فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ vandshoari@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

استفاده از الگوهای هندسی که یکی از بارزترین مشخصه‌های هنر و معماری اسلامی است، در بسیاری از کشورهای اسلامی مورداستفاده قرار گرفته‌است (Bier, 2014 : 1; Baake, Baake, & Grimm, 2017 : 12). تزئینات به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها و پایدارترین مشخصه‌های معماری و هنر اسلامی بوده‌است (Sarhangi, 2012 : 362 ; Kana ʿan, 2008 : 187). از دیرباز در معماری ایران بازشوها علاوه‌بر جنبه‌های کاربردی، از تنوع و زیبایی محصورکننده‌ای برخوردار بوده‌اند. غالباً سطوح بازشوها توسط الگوهای هندسی و گیاهی مزین می‌شدند. شهر تاریخی ماسوله نیز دارای بازشوهای متنوع و زیبای هندسی است که در قرون متمادی در این شهر به‌کارگرفته شده‌اند. ماسوله در ۵۵ کیلومتری شهر رشت در استان گیلان و در ۳۲ کیلومتری جنوب‌غربی شهرستان فومن در منطقه‌ای کوهستانی با ارتفاع ۱۰۵۰ متر از سطح دریای آزاد واقع شده‌است. این شهر تحت شماره ۱۰۹۰ در فهرست آثار ملی ثبت گردیده‌است (رمضانی گورابی و کاظم‌نژاد، ۱۳۹۰: ۲۸). در پژوهش پیش‌رو تلاش می‌گردد انواع تزئینات موجود در بازشوها، میزان فراوانی تزئینات در هریک از بازشوها، مفاهیم تزئینات و نحوهٔ ترسیم آرایه‌های موجود در بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله که از هسته‌های اولیهٔ شهر تاریخی ماسوله به‌شمار می‌رود، موردتحلیل قرار گیرند. پژوهش حاضر در صدد پاسخگویی به این سوالات است: بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله در چند سطح دسته‌بندی می‌گردند؟ چه مفاهیمی در شکل‌گیری آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله مؤثر بوده‌اند؟ با توجه به آن‌که شهر تاریخی ماسوله در شرف ثبت جهانی است و متأسفانه تاکنون تحقیقات جامعی دربارهٔ تمامی محلات پنج‌گانهٔ ماسوله صورت نگرفته‌است و هم‌چنین با توجه به آن‌که شهر تاریخی ماسوله از مصالح سنتی ایجاد شده و به‌طور مستمر در برابر خطر تخریب سیلاب‌ها، زلزله، آتش‌سوزی و رانش زمین قرار گرفته‌است، اهمیت و ضرورت پژوهش پیش‌رو آشکار می‌گردد. این تحقیق می‌تواند توجه مسئولین خارجی و داخلی را در حفاظت و مرمت هرچه بیش‌تر ابنیهٔ تاریخی ماسوله جلب نماید و نتایج آن می‌تواند خلأ منابع علمی در روند ثبت جهانی ماسوله را برطرف گرداند.

۲. روش پژوهش

در این پژوهش تلاش گردیده است تزئینات بازشوهای ۲۶ بنای محلهٔ مسجدبر ماسوله که از قدمت بیش‌تری نسبت به سایر ابنیهٔ مسکونی این محله برخوردار هستند، موردتحلیل قرار گیرند. روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است و در گام نخست، تصاویر بازشوها برمبنای بررسی‌های میدانی تهیه شده و در گام بعدی توسط نرم‌افزار اتوکد ۲۰۲۳ ترسیم گردیدند. هم‌چنین برای درک مناسب میزان نورگیری، ابعاد بازشوها و تأثیرگذاری آرایه‌ها در نورگیری ابنیه از نرم‌افزار شبیه‌سازی نوری «VELUX Daylight Visualizer 3»[1] استفاده گردیده‌است. در گام آخر، نتایج انواع تزئینات موجود در بازشوها، میزان فراوانی تزئینات در هریک از بازشوها، مفاهیم تزئینات و نحوهٔ ترسیم آرایه‌های موجود در بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله ارائه گردیده‌اند.

۳. پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ این پژوهش را می‌توان در دو سطح دسته‌بندی نمود که در سطح اول، مطالعاتی دربارهٔ شناخت ماسوله و در سطح دوم پژوهش‌هایی محدود دربارهٔ برخی تزئینات ابنیهٔ مسکونی ماسوله جای می‌گیرند. ازجمله پژوهش‌های سطح نخست می‌توان به این موارد اشاره نمود: حمزه تمدن ماسوله (۱۳۹۲)، کتاب پژوهش ۲۶۰۰ ساله ماسوله: مستندی بر تاریخ ۱۳۰۰ ساله؛ کیوان پندی (۱۳۸۸)، کتاب ماسوله نگین ایران‌زمین؛ فریده گلبو (۱۳۸۸)، کتاب نگاهی به ماسوله؛ و هم‌چنین کتاب‌های سازمان میراث فرهنگی ماسوله با عنوان ماسوله ۱ و ماسوله ۲ که در سال‌های ۱۳۸۶ و ۱۳۹۶ به رشته تحریر درآمده‌اند. این پژوهش‌ها به ابعاد متنوعی از معرفی جغرافیای طبیعی، زبان، آداب و رسوم، اقتصاد، جمعیت و به‌صورت محدود به معماری برخی از ابنیهٔ مذهبی ماسوله پرداخته‌اند.

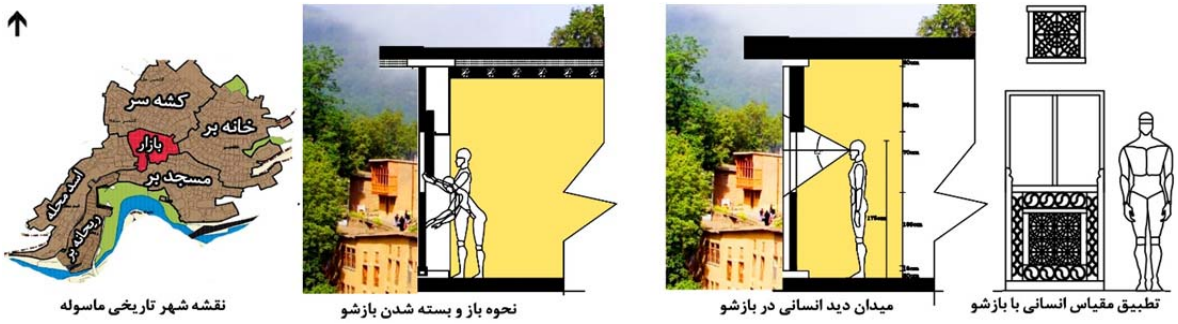
ازجمله پژوهش‌های سطح دوم می‌توان این موارد را برشمرد: غلامحسین معماریان (۱۳۹۱) در کتاب آشنایی با معماری مسکونی ایرانی گونه‌شناسی برونگرا، به معرفی بافت شهر و محلات، بازار، انواع گونه‌های معماری ابنیهٔ مسکونی، مواد و مصالح شکل‌دهندهٔ ابنیه، فضاهای معماری موجود و ابنیهٔ مسکونی پرداخته و تصاویر برخی بازشوهای ماسوله را موردبررسی قرار داده‌است. ستاری ساربانقلی و حسن‌پور لمر (۱۳۹۳) در مقالهٔ «تزئینات گره‌چینی در بناهای محله خانه‌بر ماسوله»، حسن‌پور لمر (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «بررسی و تحلیل تزئینات (گره‌چینی) به‌کاررفته در بناهای شهر تاریخی ماسوله، نمونه موردی: محله کشه‌سر علیا» و حسن‌پور لمر و جمالی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «قیاس

تزئینات گره‌چینی در ساختار بصری پنجره‌های بازشو دو روستای تاریخی ماسوله و ابیانه» به بررسی آرایه‌های ابنیهٔ مسکونی ماسوله پرداخته‌اند. لازم به ذکر است به این مطلب اشاره شود تاکنون پژوهشی دربارهٔ بازشوهای مورداستفاده در بناهای محلهٔ مسجدبر ماسوله انجام نپذیرفته‌است و این پژوهش می‌تواند برای معرفی و حفاظت از آرایه‌های معماری ابنیهٔ مسکونی محلهٔ مسجدبر ماسوله گام مهمی بردارد.

۴. انواع بازشوهای شهر تاریخی ماسوله

شهر تاریخی ماسوله، واقع در جنوب‌غربی استان گیلان و متشکل از شش محلهٔ کشه‌سر، خانه‌بر، مسجدبر، ریحانه‌بر، اسدمحله و بازار است. محلهٔ مسجدبر در ضلع جنوبی و مجاور ورودی اصلی شهر قرار گرفته و دارای ۷۷ قطعهٔ مسکونی است. در ادامه انواع بازشوهای شهر تاریخی ماسوله ارائه می‌گردند:

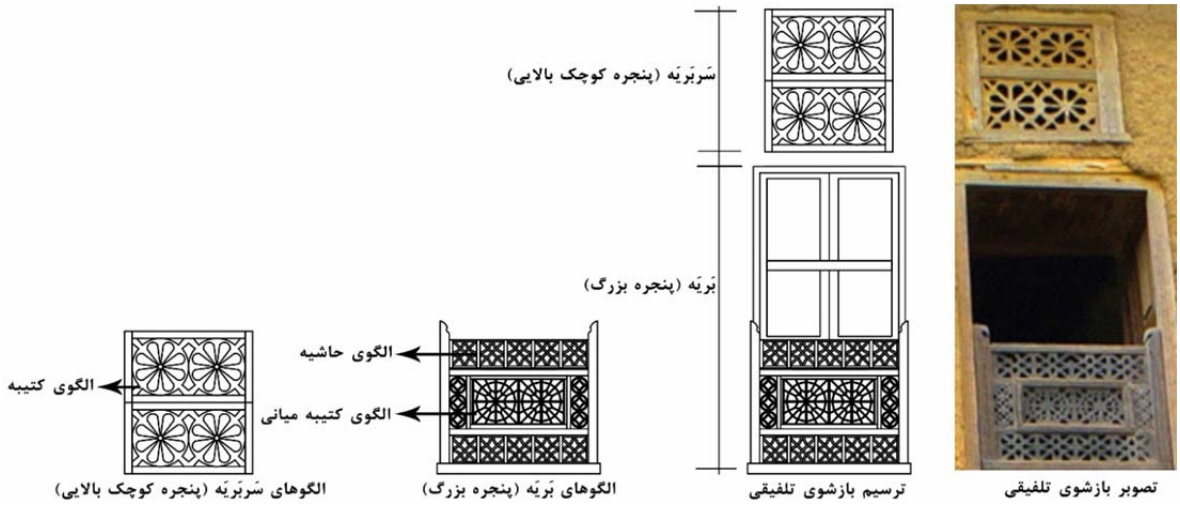
بازشو: در زبان ماسوله بازشو به پنجره‌های مشبکی گفته می‌شود که دارای آرایه‌های گره‌چینی[۲]، قواره‌بری[۳] و منبت‌کاری[۴] هستند. در تصویر (۱) نسبت ابعاد بازشوی مشبک به قامت انسان، نحوهٔ عملکرد بازشو و موقعیت قرارگیری محلات ماسوله ارائه گردیده است.



تصویر ۱: نسبت ابعاد بازشوی مشبک به قامت انسان و نحوهٔ عملکرد آن در ابنیهٔ مسکونی محلهٔ مسجدبر ماسوله، همراه نقشهٔ شهر تاریخی ماسوله (نگارندگان)

بَریَه: در زبان تالشی ماسوله به پنجره، بَریَه می‌گویند.

سَربَریَه: در زبان ماسوله‌ای، عبارت سَربَریَه به‌معنای پنجرهٔ کوچک بالایی است که روی پنجره‌ای بزرگ قرار گرفته‌است. کاربرد اصلی سَربَریَه‌ها نورگیری بیش‌تر در فصل زمستان و تهویهٔ مناسب در فصل گرم تابستان است. غالباً در ساختار بازشوهای ماسوله از تلفیق نقوش حاشیه‌ای قواره‌بری و نقوش کتیبه‌ای گره‌چینی استفاده شده‌است. در تصویر (۲) بَریَه، سَربَریَه، حاشیه و کتیبهٔ بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله معرفی شده‌اند.

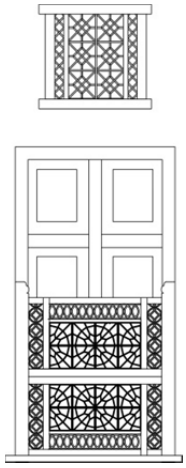
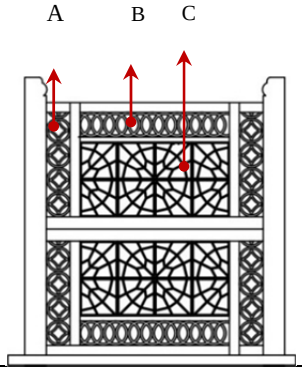
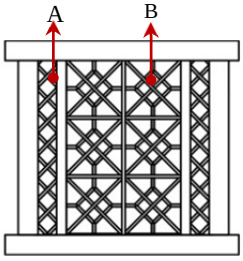
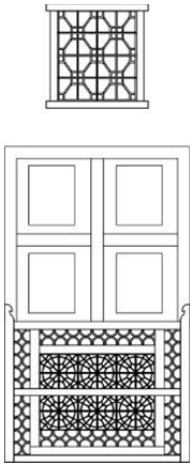
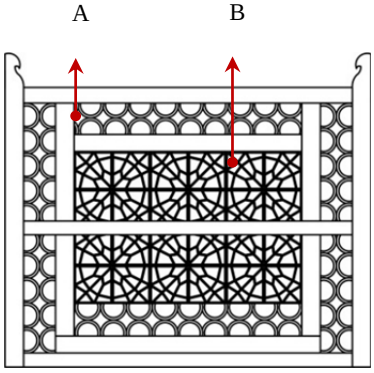
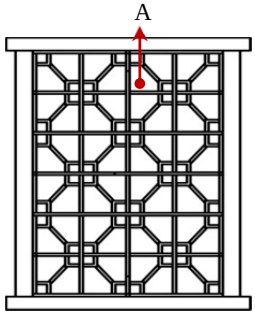
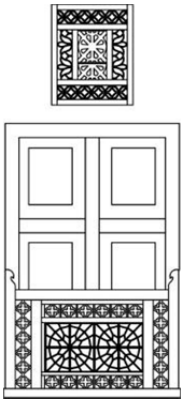
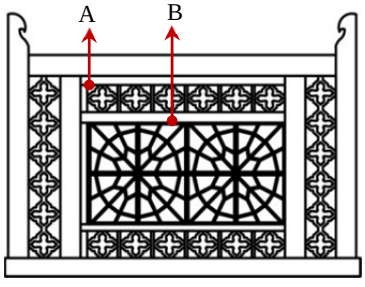
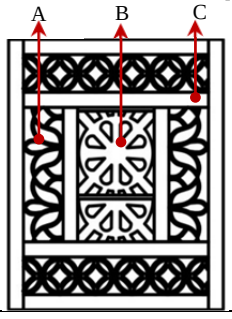


تصویر ۲: معرفی بَریَه، سَربَریَه، حاشیه و کتیبهٔ بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله (نگارندگان)

۵. شناخت انواع بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله

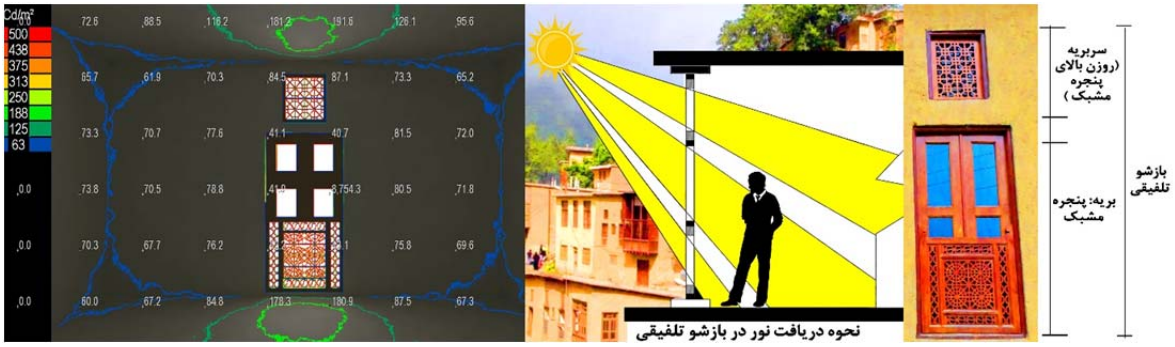
بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله در پنج سطحِ بازشوهای تلفیقی، بازشوهای فاقد سَربَریَه، سَربَریَه‌های فاقد کتیبه، سَربَریَه‌های کتیبه‌دار و ارسی‌ها دسته‌بندی می‌گردند. در ادامه، هریک از بازشوهای محلهٔ مسجدبر در قالب جداول (۱ تا ۵) تفسیر می‌گردند.

جدول ۱: بررسی آرایه‌های بازشوهای تلفیقی محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

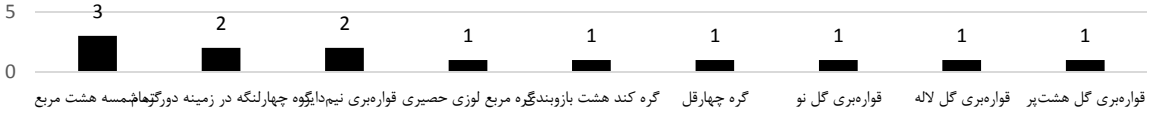
تصویر آرایه در بنا	ترسیم آرایه در بنا	بررسی آرایهٔ کتیبهٔ بریه	بررسی آرایهٔ سربریه
		A- گره چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام B- قواره‌بری‌نیم‌دایره C- گره شمسه هشت مربع 	A- گره مربع لوزی حصیری B- گره کند هشت بازوبندی 
		A- قواره‌بری‌نیم‌دایره B- گره شمسه هشت مربع 	A- گره چهارقل 
		A- قواره‌بری گل نو B- گره شمسه هشت مربع 	A- قواره‌بری گل لاله B- قواره‌بری گل هشت‌پر C- گره چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام 

۵-۱. بازشوهای تلفیقی

بازشوهای تلفیقی ماسوله، ترکیبی از بازشوهای مشبک بَریَه و سَربَریَه هستند. درواقع این‌گونه از بازشو، متشکل از بازشوی بزرگ و روزن بالایی است و موجب افزایش سطح نورگیری و تهویهٔ مناسب‌تر برای فضاهای داخلی می‌گردد. همان‌گونه که در تصویر (۳) نشان داده شده، میزان نورگیری بازشوهای تلفیقی در طول روز در حد استاندارد است. در ادامه، انواع و میزان آرایه‌های بازشوهای تلفیقی محلهٔ مسجدبر ماسوله در جدول و نمودار (۱) ارائه می‌گردند.



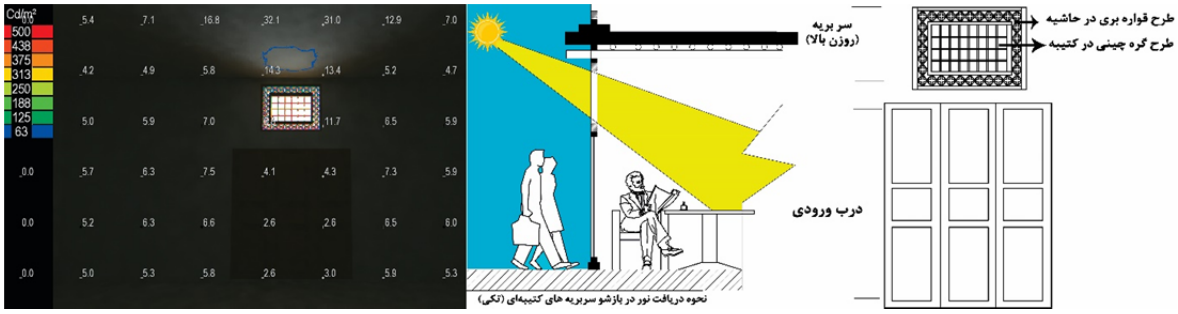
تصویر ۳: تحلیل اجزاء و نحوهٔ عملکرد نورگیری پنجره‌های تلفیقی محلهٔ مسجدبر ماسوله (نگارندگان)



نمودار ۱: میزان آرایه‌های موجود در بازشوهای تلفیقی محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

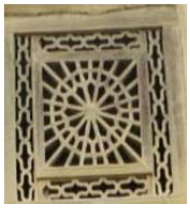
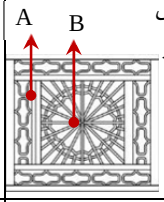
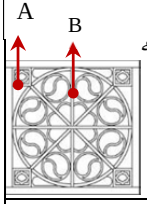
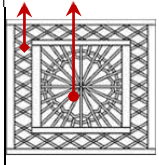
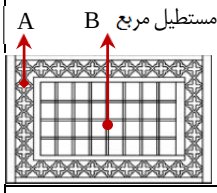
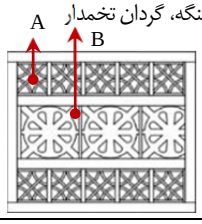
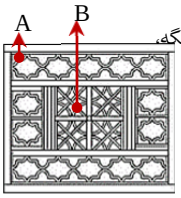
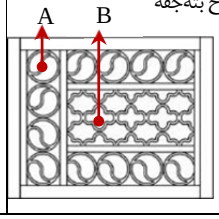
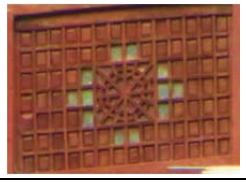
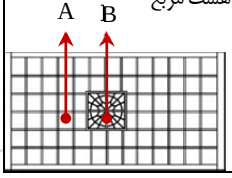
۵-۲. سَربَریَه‌های کتیبه‌ای (تکی)

بازشوهای سَربَریَه‌های کتیبه‌ای از ابعاد بزرگ‌تری نسبت به سَربَریَه‌های تلفیقی برخوردار هستند. محل قرارگیری سَربَریَه‌های کتیبه‌ای (تکی)، بالای درب‌های ورودی ابنیهٔ مسکونی و مغازه‌هاست. آرایه‌های بخش سَربَریَه‌های کتیبه‌ای متشکل از نقوش قواره‌بری است و در بخش کتیبه‌ای آن از نقوش گره‌چینی استفاده شده‌است. تحلیل نوری نشان‌گر آن است که اگرچه میزان نور ورودی برای انجام فعالیت‌های روزمره کاربران نامناسب است، اما این میزان نور می‌تواند مسیر دسترسی افراد را پس از ورود به داخل بنا و یافتن دیگر فضاهای داخلی تسهیل گرداند (تصویر ۴). در ادامه، انواع و میزان آرایه‌های بازشوهای سَربَریَهٔ کتیبه‌ای (تکی) محلهٔ مسجدبر ماسوله در جدول و نمودار (۲) ارائه می‌گردند.

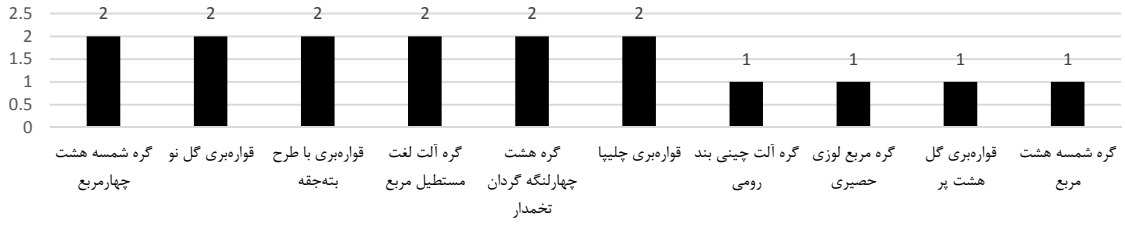


تصویر ۴: تحلیل اجزاء و نحوهٔ عملکرد نورگیری بازشو سَربَریَه‌های کتیبه‌ای (تکی) محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

جدول ۲: بررسی آرایه‌های سَربَریَه‌های کتیبه‌ای (تکی) در محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

تصویر آرایه در بنا	تحلیل طرح آرایه	تصویر آرایه در بنا	تحلیل طرح آرایه
	A- گره آلت چینی بند رومی B- گره شمسه هشت چهار مربع 		A- قواره‌بری گل نو B- قواره‌بری با طرح بته‌جقه 
	A- گره مربع لوزی حصیری B- گره شمسه هشت چهار مربع 		A- قواره‌بری گل نو B- گره آلت لغت مستطیل مربع 
	A- گره هشت چهارلنگه، گردان تخمدار B- قواره‌بری گل هشت‌پر 		A- قواره‌بری چلیپا B- گره هشت چهارلنگه، گردان تخمدار 
	A- قواره‌بری با طرح بته‌جقه B- قواره‌بری چلیپا 		A- گره آلت لغت مستطیل مربع B- گره شمسه هشت مربع 

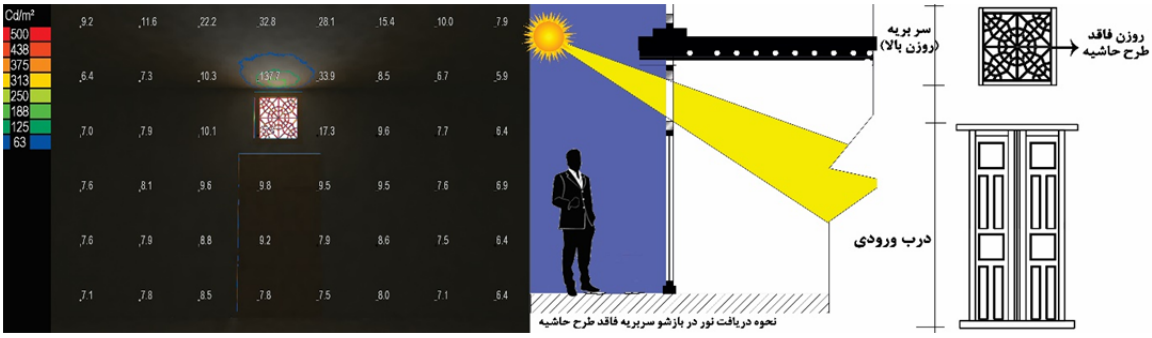
صناعی هنرهای ایران



نمودار ۲: میزان آرایه‌های موجود در بازشوهای سربریهٔ کتیبه‌دار محلهٔ مسجدبر ماسوله (نگارندگان)

۵-۳. سَربَریَه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی)

سَربَریَه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی)، بازشوهایی با ابعاد کوچک هستند که در بخش بالایی درب‌ها قرار می‌گیرند و موجب ورود نور به فضای دالان‌ها و ورودی‌ها در طبقات همکف می‌گردند. این‌گونه از بازشوها دارای یک الگوی میانی و فاقد طرح حاشیه هستند. نتیجهٔ تحلیل نوری (تصویر ۵) نشان‌دهندهٔ آن است که سَربَریَهٔ فاقد طرح حاشیه، دارای کم‌ترین میزان دریافتی نور در میان بازشوهای محلهٔ مسجدبر است. در ادامه، انواع و میزان آرایه‌های بازشوهای سَربَریَه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی) در محلهٔ مسجدبر ماسوله در جدول و نمودار (۳) ارائه می‌گردند.



تصویر ۵: تحلیل اجزاء و نحوهٔ عملکرد نورگیری بازشو سربریهٔ فاقد طرح حاشیه (تکی) محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

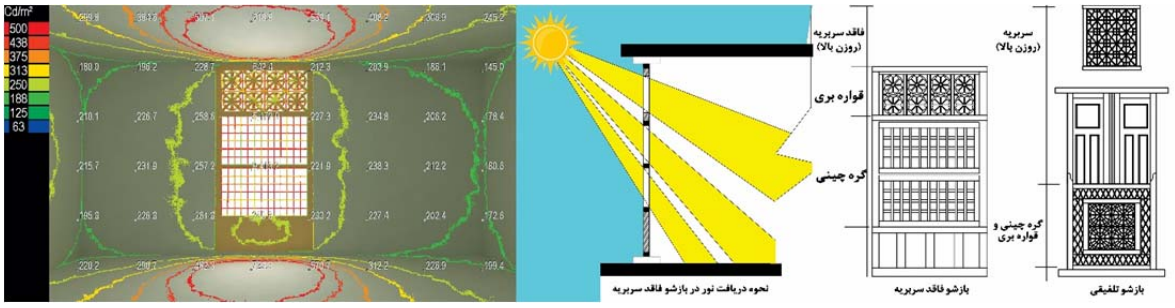
جدول ۳: بررسی آرایه‌های سربریه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی) در محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

تصویر آرایه در بنا	تصویر آرایه	نام آرایه	تصویر آرایه در بنا	تصویر آرایه	نام آرایه
		گره آلت لغت مستطیل مربع			گره شمسه هشت مربع
		قواره‌بری با طرح بته‌جقه			گره هشت چهارلنگه تند در زمینهٔ مربع
		گره شمسه هشت مربع			قواره‌بری چلیپا
		قواره‌بری گل هشت‌پر			گره چهارقل

نمودار ۳: میزان آرایه‌های موجود در بازشوهای سربریه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی) در محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

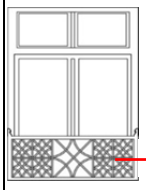
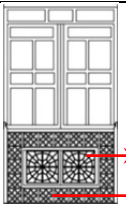
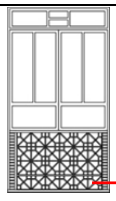
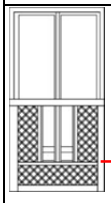
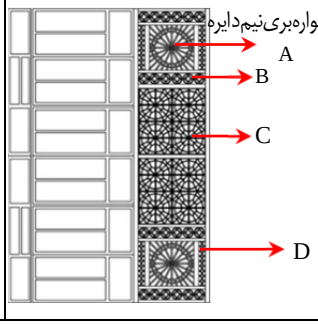
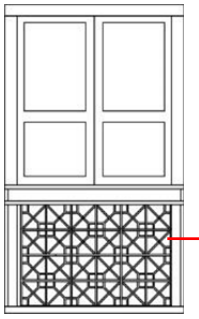
۵-۴. بازشوهای فاقد سَربَریَه

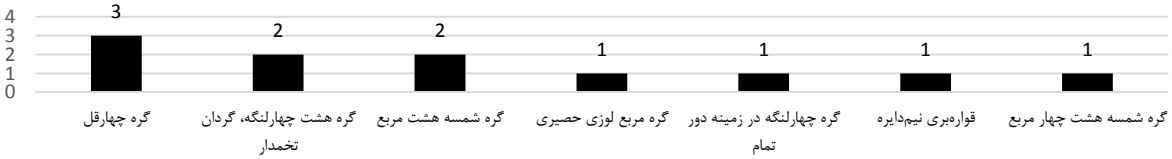
بازشوهای فاقد سَربَریَه دارای ساختار هندسی مشابهی با بازشوهای تلفیقی هستند اما این‌گونه بازشوها، فاقد روزن بالایی سَربَریَه هستند. آرایه‌های بازشوی فاقد سَربَریَه به‌صورت‌های گره‌چینی و قواره‌بری می‌باشند. کاربرد بازشوهای فاقد سَربَریَه در اتاق‌های کوچک و درب‌های ورودی ابنیهٔ تجاری است. نتایج تحلیل نوری (تصویر ۶) نشان‌دهندهٔ فراهم‌سازی نور مناسب برای فضاهای داخلی توسط بازشوهای فاقد سَربَریَه است. در ادامه، انواع و میزان آرایه‌های بازشوهای فاقد سَربَریَه محلهٔ مسجدبر ماسوله در جدول و نمودار (۴) ارائه می‌گردند.



تصویر ۶: تحلیل اجزاء و نحوهٔ عملکرد نورگیری بازشوهای فاقد سَربَریَه محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

جدول ۴: بررسی آرایه‌های پنجره‌های فاقد سَربَریَه محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

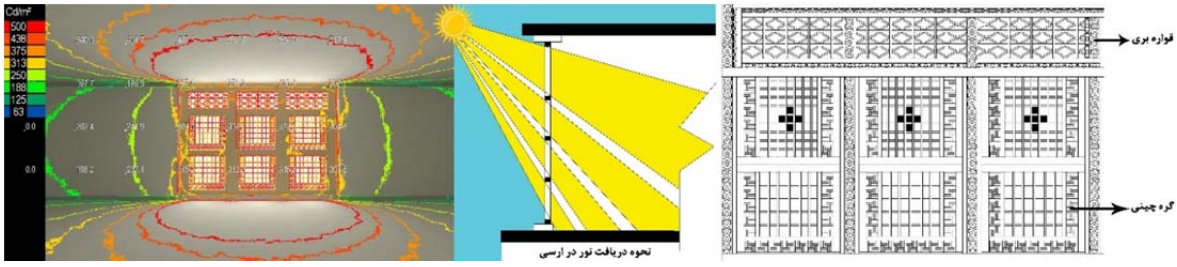
تصویر آرایه در بنا	تحلیل و ترسیم آرایه در بنا	تصویر آرایه در بنا	تحلیل و ترسیم آرایه در بنا
	A- گره هشت چهارلنگه، گردان تخمدار 		A- گره هشت چهارلنگه، گردان تخمدار B- گره شمسه هشت مربع 
	A- گره چهارقل 		A- گره مربع لوزی حصیری 
	A- گره شمسه هشت مربع B- گره چهارلنگه در زمینه دور تمام C- گره شمسه هشت چهار مربع D- قواره‌بری‌نیم‌دایره 		A- گره چهارقل 



نمودار ۴: میزان آرایه‌های موجود در بازشوهای فاقد سربریهٔ محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

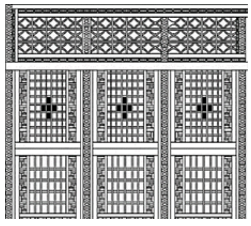
۵-۵. ارسی

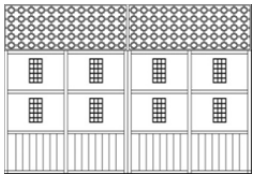
ارسی‌های محلهٔ مسجدبر غالباً از ساختارهای هندسی ساده‌ای برخوردار بوده و به‌صورت‌های دوتکه‌ای، و دارای دو تا چهار درک هستند. کتیبه‌ها دارای قابلیت عبوردهی نور بوده و در بخش بدنهٔ ارسی‌ها از گره‌چینی آلت لغت مستطیل مربع، چلیپا و قواره بند رومی استفاده شده‌است. همان‌گونه که در تحلیل نوری ارسی در تصویر (۷) نشان داده شده، میزان جذب نور در ارسی‌های محلهٔ مسجدبر از سطح بسیار بالایی برخوردار است. در ادامه، انواع ارسی‌های محلهٔ مسجدبر ماسوله و آرایه‌های موجود در آن‌ها در جدول و نمودار (۵) ارائه می‌گردند.



تصویر ۷: تحلیل اجزاء و نحوهٔ عملکرد نورگیری ارسی محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

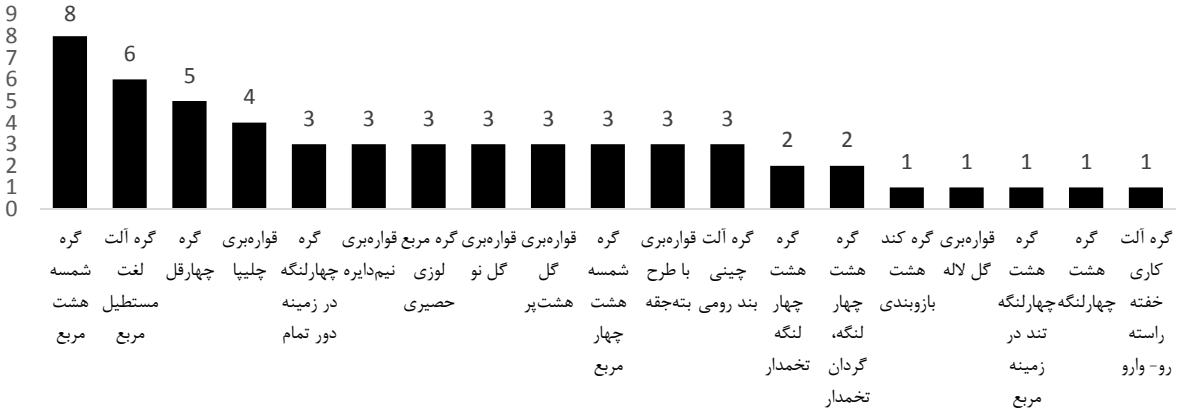
جدول ۵: بررسی آرایه‌های موجود در ارسی‌های محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

تصویر ارسی در بنا	طرح ارسی برداشت‌شده از بنا	اجزاء تشکیل‌دهندهٔ ارسی		تعداد درک	تعداد تکه	نوع پاتاق یا کتیبه
		کتیبه	باز	سه	دو	صاف، عبوردهندهٔ نور
		تزئینات کتیبه	هشت چهارلنگه و گره آلت چینی بند رومی	A- گره هشت چهارلنگه B- گره آلت چینی بند رومی C- گره آلت لغت مستطیل مربع D- گره آلت کاری خفته راسته رو- وارو E- قواره بند رومی		
		حاشیه	آلت کاری خفته راسته رو- وارو			
		پاخور	ساده			

تصویر ارسی در بنا	طرح ارسی برداشت‌شده از بنا	اجزاء تشکیل‌دهندهٔ ارسی		تعداد درک	تعداد تکه	نوع پاتاق یا کتیبه
		کتیبه	بسته	چهار	دو	صاف، عبوردهندهٔ نور
		تزئینات کتیبه	گره چلیپا	A- قواره‌بری چلیپا B- گره آلت لغت مستطیل مربع		
		حاشیه	فاقد حاشیه			
		پاخور	مشبک، مستطیل			

نمودار ۵: میزان آرایه‌های موجود در ارسی‌های محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

در ادامه میزان آرایه‌های موجود در بازشوهای محلهٔ مسجدبر در نمودار (۶) و مفاهیم شکل‌دهندهٔ آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله به تفسیر ارائه می‌گردند.



نمودار ۶: میزان آرایه‌های موجود در بازشوهای محلهٔ مسجدبر (نگارندگان)

۶. شناخت مفاهیم هندسی و نحوهٔ ترسیم آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله

در ادامه نحوهٔ شکل‌گیری و مفاهیم نقوش آرایه‌های موجود در بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله موردبررسی قرار خواهند گرفت.

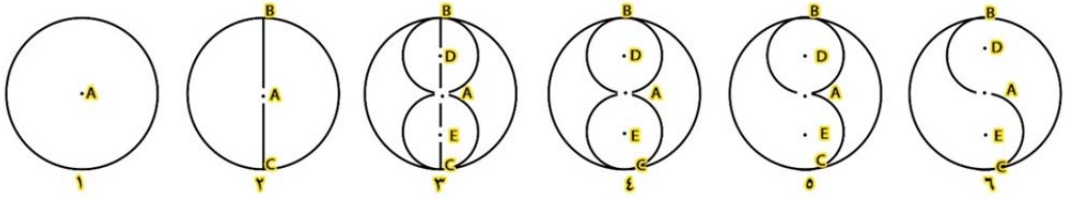
۶-۱. نقوش هندسی گل و گیاه

۶-۱-۱. قواره‌بری بته‌جقه

نقش بته‌جقه نمادی از درختان سرو، و فروتنی مردمان کشور ایران است (ذویاور، وحدتی، و مکی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۰۹). این طرح به‌صورت دو سرو خمیدهٔ قرینه و محاط در دایره است که در بازشوها، به‌صورت قواره‌بری ساخته شده‌است (تصویر ۸).

تصویر ۸: بررسی نقش قواره‌بری بته‌جقه موجود در بازشوهای محله مسجدبر ماسوله (نگارندگان)

برای ترسیم قواره‌بری با طرح بته‌جقه، ابتدا دایره‌ای با مرکزیت نقطه A ترسیم می‌گردد. در گام بعدی، دایره از مرکز نقطهٔ A توسط پاره‌خط BC به دو قسمت مساوی تقسیم می‌گردد. در گام سوم، از مرکز خط BA و CA دایره‌هایی مماس با مرکز دایرهٔ مرکزی A ترسیم می‌گردند. برمبنای گام پنج و شش، خطوط اضافی پاک می‌گردند و بدین گونه طرح قواره‌بری بته‌جقه موجود در بازشوهای محله مسجدبر ماسوله ترسیم می‌گردد (تصویر ۹).



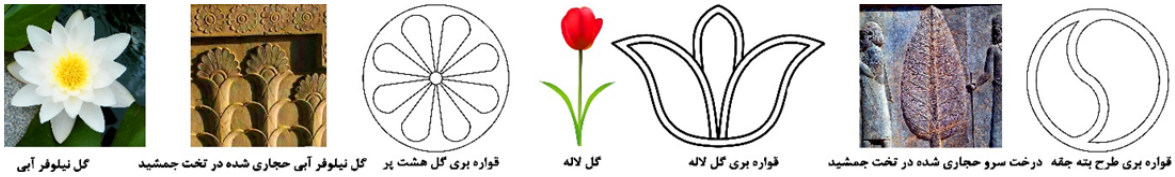
تصویر ۹: نحوهٔ ترسیم قواره‌بری بته‌جقه موجود در بازشوهای محله مسجدبر ماسوله (نگارندگان)

۶-۱-۲. قواره‌بری گل لاله

گل لاله در ادبیات عرفانی، نمادی از سیمای عاشق و مظهری از خون شهید است که جان خویش را برای وطن خویش ایثار کرده‌است (نجفوند دریکوندی و وثیق، ۱۳۹۸: ۱۲۹). طرح قواره‌بری گل لاله ماسوله به‌صورت غنچه‌ای سه برگ است که برگ‌های میانی غنچه‌های گل به یکدیگر متصل گردیده‌اند (تصویر ۱۰).

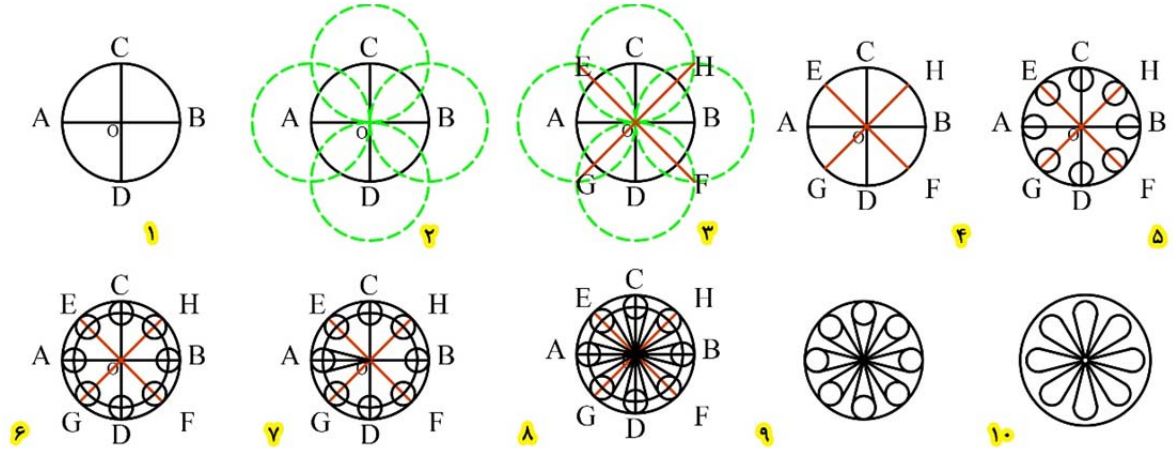
۶-۱-۳. طرح قواره‌بری گل هشت‌پر (گل نیلوفر آبی)

گل نیلوفر آبی در باور ایرانیان، نماد باروری، کامیابی، قدرت حاصلخیزی زمین، حمایت از موجودات زنده، صلح جهانی، زیبایی، تندرستی، مظهر عشق، ریاضت، عبادت، رستگاری و پاکی است (صالحی وژده نظری، ۱۳۸۹: ۵۶). نقش گل نیلوفر غالباً در آثار و ابنیهٔ مذهبی کاربرد داشته‌است. گل نیلوفر آبی در ایران باستان سمبل پاکی و دارای مفاهیم معنوی بوده زیرا با آن‌که این گل در مرداب رشد می‌کند اما هرگز آلوده نمی‌گردد و برگ‌هایشان به سمت نور خورشید بازمی‌شوند. گل نیلوفر آبی از منظر خلق‌شدن و رسیدن به کمال با انسان دارای نقاط مشترک است (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۹). طرح گل هشت‌پر ماسوله به‌صورت قواره‌بری ایجاد گردیده و این‌گونه از طرح‌ها غالباً در مرکز بازشوها قرار می‌گیرند و دارای نقوش حاشیه‌ای گره‌چینی و قواره‌بری هستند (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰: تفسیر آرایه‌های قواره‌بری بته‌جقه، گل لاله و قواره‌بری گل هشت‌پر (نیلوفر آبی) موجود در بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله (نگارندگان)

برای ترسیم قواره‌بری گل هشت‌پر (گل نیلوفر آبی)، در گام نخست، دایره‌ای ترسیم می‌گردد و دایره از مرکز توسط خط AB و CD به دو قسمت مساوی تقسیم می‌گردد. در گام دوم جهت تقسیم دایره به هشت قسمت مساوی از نقطهٔ C به نقطهٔ O دایره‌ای ترسیم می‌گردد، این عمل با نقاط ABD با نقطهٔ مرکزی O تکرار می‌گردد. در گام سوم، شاهد چهار دایره با مرکزیت نقاط EFGH خواهیم بود، اکنون از نقطهٔ مرکزی O به نقاط EFGH خطی تحت زاویهٔ ۴۵ درجه ترسیم می‌گردد. همان‌گونه که در مرحلهٔ چهارم شاهد هستیم، دایره به هشت قسمت مساوی تقسیم می‌گردد. در گام پنجم، بر روی نقاط ABCDEFG دایره‌های متحدالشکلی ترسیم می‌گردند. در گام ششم، از نقطهٔ مرکزی O دایره‌ای از مرکز دایره‌های هشت‌گانه ترسیم می‌گردد. در گام هفتم، از نقطه O دو خط به ضلع مجاور دایره هشت‌گانه متصل می‌گردند. همان‌گونه که در مراحل هشت تا ده نشان داده شده‌است، شاهد شکل‌گیری قواره‌بری گل هشت‌پر خواهیم بود (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱: نحوهٔ ترسیم قواره‌بری گل هشت‌پر (گل نیلوفر آبی) ماسوله (نگارندگان)

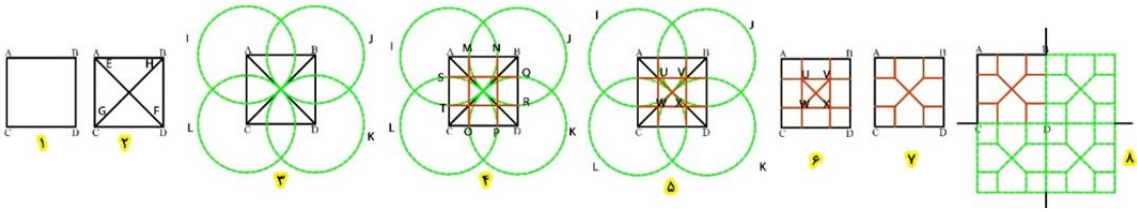
۶-۲. نقوش و نمادهای مذهبی و فرهنگی

۶-۲-۱. گره چهارقُل

گره‌چینی چهارقل یکی از متداول‌ترین گره‌چینی‌ها در ابنیهٔ مسکونی و مذهبی ایران است. مفاهیم گره‌چینی چهارقل اشاره‌ای تمثیلی به عناصر اربعه (آب، باد، خاک، آتش)، هم‌چنین تسبیحات اربعه (سُبْحَانَ اللّهِ، وَالْحَمْدُ لِلّهِ، وَلا إِلَهَ إِلا اللّهُ، وَاللّـهُ أَكْبَـرُ) و آیات چهارقل قرآنی دارد. آیات چهارقل اشاره به چهار سورهٔ کافرون، اخلاص، فلق و ناس دارد که در آغاز آن‌ها از کلمه «قُل» استفاده شده‌است. از کرامات آیات چهارقل می‌توان به حدیث «ذات القلاقل» پیامبر اسلام (ص) اشاره کرد؛ خواندن سوره‌های چهارقل جهت در امان‌ماندن از بلایا، برای برطرف گردانیدن سحر و جادو، چشم‌زخم و در امان‌ماندن از بخل و زیان است (آریان‌نژاد، ۱۳۹۰: ۲۶). گره چهارقل ماسوله غالباً در بخش سَربَریَه (روزن بالایی پنجره) استفاده شده‌است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲: تفسیر آرایه‌های گره چهارقل، شمسه هشت مربع و قواره‌بری چلیپای موجود در بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله (نگارندگان)

برای ترسیم گره چهارقل، در گام نخست، مربع ABCD ترسیم می‌گردد. در گام دوم به‌صورت قطری خطوط EF و GH در مربع ترسیم می‌گردند. در گام سوم، چهار دایرهٔ IJKL از روی نقاط ABCD به مرکز مربع ترسیم می‌گردند. در گام چهارم از نقاط مشترک برخورد دایره‌ها با اضلاع مربع، نقاط MN و OP و ST و QR ترسیم می‌گردند. در گام پنجم، از نقاط حاصل‌شده از مرحلهٔ چهارم نقاط UV و WX حاصل می‌گردد. در گام ششم و هفتم با حذف خطوط عمودی UW و YX شاهد یک‌چهارم ضلع گره چهارقل خواهیم بود، با قرینه‌سازی شکل حاصل از مرحله هفتم می‌توان به شکل کامل گرهٔ چهارقل در مرحلهٔ هشتم دست یافت (تصویر ۱۳).



تصویر ۱۳: نحوهٔ ترسیم گره چهارقل ماسوله (نگارندگان)

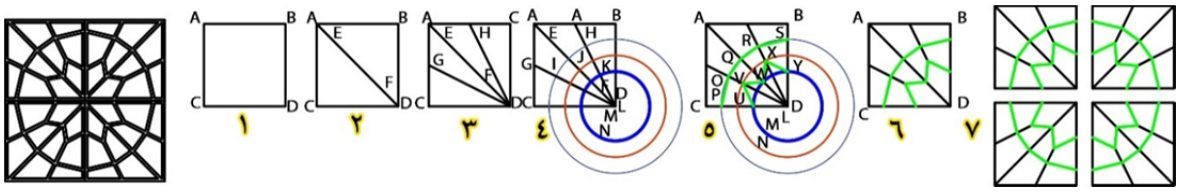
۶-۲-۲. گره‌چینی شمسه هشت مربع

طرح گره شمسه هشت مربع موجود در بازشوهای ماسوله متشکل از سه ساختار شمسه، عدد هشت و مربع است. در ادامه، مفاهیم شکل‌دهنده گره به‌صورت گام‌به‌گام تفسیر می‌گردند. نقش شمسه یا ستارهٔ هشت‌پر از نقوش پرکاربردی است که در آثار هنری اسلامی بسیار رایج گردید. این طرح در ایران باستان، نمادی از گردونهٔ خورشید بود (Adkinson, 2018 : 53). نقش شمسه یا ستارهٔ هشت‌پر از حرکت دوار دو مربع با یکدیگر شکل می‌گیرد، شمسه در هنر اسلامی دارای معانی نمادین فراوانی است که می‌توان به نماد خداوند و نور وحدانیت اشاره کرد: «اللـهُ نُـورُ السَّماواتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كمِشْكاةٍ فِيها مِصْباحٌ الْمِصْباحُ فِـي زُجاجَـةٍ ... وَيضْـرِبُ اللـهُ الأَمْثـالَ لِلنَّـاسِ وَاللـهُ بِكـلِّ شَـيءٍ عَلِـيمٌ » (نـور: ۳۵). هنرمندان مسلمان در بسیاری از آثار خویش جهت نشان‌دادن مفهوم «کثرت در وحدت و وحدت در کثرت» از نقش شمسه استفاده کرده‌اند. «کثرت» درواقع تجلی صفات و اسماء نور ذات وحدانیت است که به‌صورت اشکال متعدد نمود پیدا کرده‌است.

هم‌چنین طرح شمسه، اشاره‌ای نمادین به ساحت نورانی و مبارک پیامبر اسلام (ص) دارد. در آیهٔ ۱۷۴ سوره نساء آمده است: «يَا أَيُّهَـا النّـاسُ قَدْ جَاءَكُمْ بُرْهَانٌ مِنْ رَبِّكُمْ وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكُمْ نُورًا مُبِينًا: ای مردم برای "هـدایت" شـما از جانـب خـدا برهـانی محکـم آمـد "رسـولی بـا آیـات و معجـزات

فرستاده شد" نوری تابان به شما فرستادیم.» خداوند متعال به پیامبر اسلام (ص) هم‌چون نور هدایت برای بندگانش که در ظلمات و گمراهی هستند اشاره دارد. عدد هشت در مفاهیم اسلامی، اشارهٔ مفهومی به هشت فرشته حاملان عرش الهی دارد: «وَالْمَلَکُ عَلَی أَرْجَائِهَا وَیَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّکَ فَوْقَهُمْ یَوْمَئِذٍ ثَمَانِیَةٌ» (حاقه: ۱۷). عدد هشت در معماری اسلامی نقطهٔ اتصال مربع و دایره است که مربع تمثیلی از زمین و دایره سمبلی از آسمان است (شجاعی، ۱۳۹۶: ۷۶). ساختار نهایی گره شمسه هشت مربع است. در کیهان‌شناسی اسلامی، مربّع نماد مادّه و زمین شناخته می‌شود (شه‌کلاهی و فهیمی‌فر، ۱۳۹۹: ۳۳). در یک تفسیر کلی می‌توان از ساختار گره‌چینی شمسه هشت مربع به وجود نور هدایت الهی و پیامبر اسلام (ص) در مرکز عالم خاکی اشاره کرد (تصویر ۱۲).

برای ترسیم گره شمسه هشت مربع، در گام نخست مربع ABCD ترسیم می‌گردد، در گام دوم، از نقطه A خطی به نقطه D ترسیم می‌گردد که به آن پاره‌خط EF می‌گویند. پس‌از آن، سوزن پرگار بر روی نقطهٔ D قرار داده می‌شود و به مرکز خط AC کمانی زده می‌شود تا نقطهٔ G حاصل گردد و پس‌از آن، از نقطهٔ D کمانی به مرکز پاره‌خط AB زده می‌شود تا خط HD شکل گیرد. در گام بعدی، سوزن پرگار بر روی نقطهٔ D قرار گرفته و از پاره‌خط BD به فواصل مساوی از یکدیگر سه دایره LMN ترسیم می‌گردند. اکنون در گام پنجم، نقاط OP، OQ، QR و RS بر روی محل برخورد کمان دایرهٔ L بر روی خطوط GEH ترسیم می‌گردد. هم‌چنین همانند گام پنجم، نقاط UVWXY حاصل از تماس دایره‌های M و N با خطوط GEH ترسیم می‌گردند. مطابق با گام ششم، با حذف کمان‌ها و خطوط اضافه، به شکل هندسی گره شمسه هشت مربع دست خواهیم یافت (تصویر ۱۴).

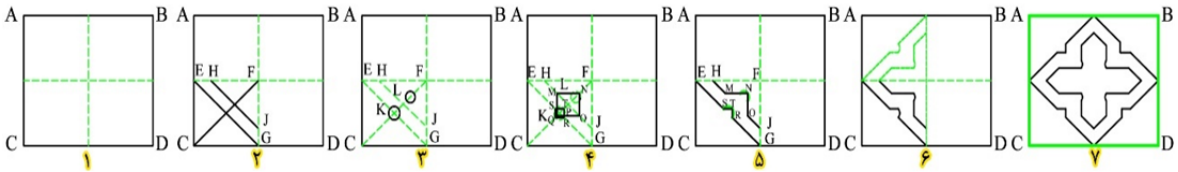


تصویر ۱۴: نحوهٔ ترسیم گره‌چینی شمسه هشت مربع ماسوله (نگارندگان)

۶-۲-۳. قواره‌بری چلیپا

نقش چلیپا، یکی از کهن‌ترین نقوش در هنر و معماری جهان است (محسنی و باستان‌فرد، ۱۳۹۹: ۱۲۵). ساختار هندسی چلیپا به‌صورت خطوط متقاطع است که به درخت زندگی، صورت مثالی انسان، چهار جهت اصلی، برکت، خوشبختی، پیوند زن و مرد، زایش و باروری اشاره دارد و دارای ارزش دینی، عاطفی و درمانی بوده و در مسیحیت نمودار وجوه گوناگون انوار الهی است (بختورتاش، ۱۳۸۷: ۲۵). نقش چلیپا، با ساختار مرسوم و شکسته، در هنر اسلامی نشانه‌ای از مقام وحدت، فرشتگان ناظر بر چهار فصل، نماد روح و حیات مجدد است و در ادبیات و عرفان اسلامی جلوه‌ای از عالم طبیعت و صفات جلال است. این طرح در دوران معاصر جهت دفع چشم‌زخم به کار گرفته می‌شود (ستوده، ۱۳۹۶: ۶۷؛ حسن، ۱۳۶۸: ۴۹) (تصویر ۱۸).

برای ترسیم قواره‌بری چلیپا در گام نخست، مربع ABCD ترسیم می‌گردد. در گام بعدی مربع EFGC همانند تصویر (۱۵) ترسیم می‌گردد. در گام سوم، دایره‌های KL ترسیم می‌شوند. در گام چهارم، جهت ترسیم خطوط قائم داخلی، از محل برخورد قطرهای GE, CF با دایره‌های K و L همانند تصویر زیر، خطوط قائمه داخلی به‌دست می‌آیند. با قرینه‌سازی شکل در گام ششم، نقش قواره‌بری چلیپا در گام هفتم حاصل می‌گردد (تصویر ۱۵).



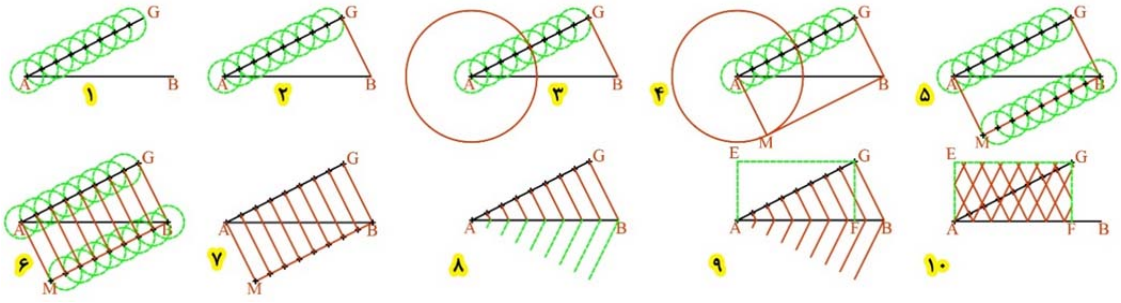
تصویر ۱۵: نحوهٔ ترسیم قواره‌بری چلیپای ماسوله (نگارندگان)

۶-۳. اشکال و نمادهای بومی استان گیلان

طرح گره مربع لوزی حصیری، نمادی از هنر اصیل حصیربافی در استان گیلان است (حسن‌پور لمر، نژاد ابراهیمی، ستاری ساربانقلی، و وندشعاری، ۱۴۰۱: ۱۳). حصیربافی از کهن‌ترین دستبافته‌های مردم گیلان و یکی از مشاغل فصلی آنان برای کسب درآمد به‌شمار می‌آید (سهرابی مؤمن‌سرائی و دل‌آور، ۱۴۰۰: ۲۵). طرح حصیری غالباً در بخش جانبی کتیبه‌های میانی بازشوهای ماسوله به‌کارگرفته می‌شود (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶: تفسیر گره مربع لوزی حصیری بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله (نگارندگان)

برای ترسیم گره مربع لوزی حصیری در گام نخست، پاره‌خط AB ترسیم می‌گردد. در گام دوم، خط AG تحت زاویهٔ ۴۵ درجه ترسیم می‌گردد. پس از آن، سوزن پرگار روی نقطهٔ A قرار داده می‌شود و به‌اندازه‌ای که فاصلهٔ بین خطوط لازم است، تقسیم‌بندی را روی خط AG انجام می‌دهیم. در گام سوم، دهانهٔ پرگار را به اندازهٔ خط GB باز کرده و نوک سوزن پرگار روی نقطهٔ A قرار داده می‌شود و کمانی ترسیم می‌گردد. در گام چهارم، دهانهٔ پرگار را به‌اندازهٔ پاره‌خط AG باز کرده و به مرکز B یک کمان رسم می‌شود تا کمان قبلی را قطع گرداند و محل اتصال کمان‌ها را نقطهٔ M می‌نامند. اکنون با اتصال نقاط AM و MB و نقاط BG، خطوط موازی و مساوی حاصل می‌گردند. در گام پنجم، همانند گام نخست دهانهٔ پرگار روی نقطهٔ B قرار داده می‌شود و خط BM توسط پرگار به هشت نقطهٔ مساوی تقسیم می‌گردد. در گام‌های ششم و هفتم، تقسیمات هشت‌گانه روی خطوط AG و MB به یکدیگر متصل می‌گردند. در گام هشتم، با قرینه‌سازی تقسیم‌بندی خط AB، ساختار آن به‌صورت متقاطع می‌شود. در گام نهم، با ترسیم نقطهٔ EG و EA مستطیل خارجیِ گره حصیری شکل می‌گیرد. در گام دهم نیز با انتقال تقسیمات هشت‌گانه به اضلاع مستطیل، گره مربع لوزی حصیری شکل خواهد گرفت (تصویر ۱۷).



تصویر ۱۷: نحوهٔ ترسیم گره مربع لوزی حصیری ماسوله (نگارندگان)

۶-۴. تلفیق اعداد و اشکال هندسی پایه

۶-۴-۱. قواره‌بری‌نیم‌دایره

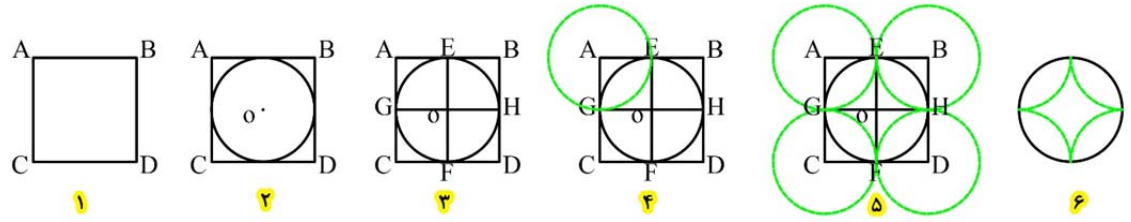
اشکال پایه یکی دیگر از نقوش پرکاربرد در شکل‌گیری آرایه‌های قواره‌بری محلهٔ مسجدبر ماسوله هستند. طرح قواره‌بری‌نیم‌دایره به‌صورت دو نیم‌دایره است که به‌حالت قرینه در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. فرم دایره نمادی از حرکت، زمان، یکپارچگی و وحدت است (شموسی، کاظم‌زاده رائف، و میردریکوندی، ۱۴۰۰: ۴۹). دایره در هنر اسلامی، تمثیلی از گنبد مینا و جهان معنوی است (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۹۵: ۴۳). غالباً نقوش قواره‌بری‌نیم‌دایره در بخش حاشیهٔ کتیبه‌های میانی بازشوهای محلهٔ مسجدبر به‌کارگرفته شده‌اند (تصویر ۱۸).

۶-۴-۲. قواره‌بری چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام

این طرح متشکل از دو فرم ستارهٔ چهارپر و دایره است که در ادامه به تفسیر هریک از مفاهیم شکل‌دهندهٔ قواره‌بری اشاره خواهد شد. عدد چهار اشاره به کلیّت، تمامیت، زمین، نظم، عقل، اندازه و عدل، چهار جهت اصلی، چهار فصل سال، اضلاع مربع، بازوان صلیب، رودخانه‌های بهشت، چهار عنصر و ... دارد (پیرحیاتی، ۱۳۹۴: ۵۳). نقوش ستاره‌ای در هنرهای اسلامی نمادی از تجلی نور خداوند بر عالم هستی هستند: «إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ: همانا ما آسمان دنیا را به زیور ستارگان آراستیم» (صافات: ۶). هنرمندان ایرانی غالباً جهت خلق حس نورانیت الهی در آثار خویش از نقش ستاره استفاده کرده‌اند (جعفری دهکردی، علی‌بابایی، و قاضی‌زاده، ۱۴۰۰: ۸۵). طرح بیرونی قواره‌بری چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام، به‌صورت فرم هندسی دایره است. همان‌گونه که در بخش قواره‌بری نیم‌دایره اشاره گردید، فرم دایره نمادی از کمال، جاودانگی و آسمان است. درمجموع، طرح قواره‌بری چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام اشاره‌ای مفهومی به گسترده‌شدن نور الهی در آسمان‌ها و تمام عالم خاکی دارد. غالباً طرح قواره‌بری چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام در بخش حاشیهٔ کتیبه‌ها به‌کارگرفته شده‌است (تصویر ۱۸).

تصویر ۱۸: تفسیر معانی قواره‌بری‌نیم‌دایره و گره چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله (نگارندگان)

برای ترسیم قواره‌بری چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام، در گام نخست مربع ABCD ترسیم می‌گردد. در گام‌های دوم و سوم با وصل‌گردانیدن نقاط AD و BC به یکدیگر مرکز مربع به دست خواهد آمد و با قراردادن سوزن پرگار در مرکز مربع و نقطهٔ O، دایره‌ای محاط در مرکز مربع به‌وجود می‌آید. در گام چهارم، با قرارگیری نوک سوزن روی نقطهٔ A و بازنمودن تا نقطه E، دایره‌ای ترسیم می‌گردد. در گام‌های پنجم و ششم با تکرار این مراحل بر روی نقاط BDC، کمان‌های داخلی قواره‌بری چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام به‌دست می‌آیند (تصویر ۱۹).



تصویر ۱۹: نحوهٔ ترسیم قواره‌بری چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام ماسوله (نگارندگان)

۷. یافته‌های پژوهش

معماری ماسوله به دلیل به‌کارگیری هنرهای اصیل ایرانی اسلامی و سازگاری فراوان با طبیعت و فرهنگ جامعهٔ خویش، موردتوجه بسیاری از گردشگران و پژوهشگران داخلی و خارجی بوده‌است. بازشوهای شهر تاریخی ماسوله و به‌طور ویژه محلهٔ مسجدبر یکی از قدیمی‌ترین و زیباترین هنرهایی هستند که در آن می‌توان اصالت و خلاقیت هنری هنرمندان ماسوله و استان را مشاهده کرد. محلهٔ مسجدبر ماسوله یکی از هسته‌های شکل‌گیری اولیهٔ ماسوله به‌شمار می‌رود و به جهت وجود بقعهٔ عون ابن علی (ع) از قداست خاصی در میان بومیان ماسوله برخوردار است. ابنیهٔ ماسوله برای رفع نیازهای کاربران آن دارای انواع مختلف بازشوهای تلفیقی، سَربَریَه‌های کتیبه‌ای (تکی)، سَربَریَه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی)، بازشوهای فاقد سَربَریَه، و ارسی هستند. بازشوها غالباً متشکل از تزئینات گره‌چینی و قواره‌بری هستند.

بازشوهای تلفیقی ماسوله دارای ساختار دو قسمتی سَربَریَه و بَریَه هستند. این‌گونه از بازشوها متداول‌ترین پنجره‌ها در محلهٔ مسجدبر هستند. قسمت بازشوی بالایی پنجره که سَربَریَه نام دارد، به‌صورت ثابت است و قسمت بریه، متشکل از دو قسمت مجزا از یکدیگر است که قابلیت جداسازی از یکدیگر را دارا می‌باشند. در ساختار سَربَریَه در پنجره‌های تلفیقی، غالباً از نقوش گره‌چینی گره مربع لوزی، گره چهارلنگه در

زمینهٔ دور تمام، و قواره‌بری گل لاله استفاده شده‌است و در کتیبهٔ میانی آن از نقوش گره‌چینی گره کند هشت بازوبندی، گره چهارقل و قواره‌بری گل هشت‌پر استفاده کرده‌اند. بخش بالایی سَربَریَه در پنجره‌های تلفیقی موجب افزایش نفوذ نور به فضاهای داخلی، افزایش سرعت تهویه طبیعی و کاهش وزن جداره ساختمان در ساختمان می‌گردد. درمجموع، بازشوهای تلفیقی مسجدبر دارای نُه الگوی گره‌چینی و قواره‌بری شامل گره شمسه هشت مربع؛ گره چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام؛ قواره‌بری نیم‌دایره؛ گره مربع لوزی حصیری؛ گره کند هشت بازوبندی؛ گره چهارقل؛ قواره‌بری گل نو؛ قواره‌بری گل لاله و قواره‌بری گل هشت‌پر هستند.

سَربَریَه‌های کتیبه‌ای (تکی)، دارای حداقل تزئینات بوده و از حداقل میزان سطح فضای عبوری نور و تهویه برخوردار هستند. در بخش بازشوی بَریَه از درب فاقد تزئینات استفاده شده و سَربَریَه از دو قسمت تزئینات گره‌چینی در حاشیه و کتیبهٔ میانی برخوردار است. غالباً در حاشیهٔ سَربَریَه، کتیبه‌ای از نقوش قواره‌بری گل نو، گره آلت چینی بند رومی، گره مربع لوزی حصیری، قواره‌بری چلیپا، گره هشت چهارلنگه، گره آلت لغت مستطیل مربع و قواره‌بری با طرح بته‌جقه استفاده شده‌است. هم‌چنین در کتیبهٔ میانی سَربَریَه‌های کتیبه (تکی) از نقوش قواره‌بری بته‌جقه؛ گره شمسه هشت چهار مربع؛ گره هشت چهارلنگه، گردان تخمدار؛ و قواره‌بری گل هشت‌پر استفاده شده‌است. محل قرارگیری بازشوهای سَربَریَه کتیبه‌ای (تکی)، در بخش بالایی ورودی‌های ابنیهٔ مسکونی و تجاری است.

سَربَریَه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی)، دارای شباهت ساختاری و عملکردی مشابهی با پنجره‌های سَربَریَه‌های کتیبه‌ای (تکی) محلهٔ مسجدبر هستند. قسمت بَریَه در سَربَریَه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی) دارای ابعادی به عرض ۸۰ تا ۱۲۰ سانتی‌متر در طول ۲۰۰ سانتی‌متر است. بخش سَربَریَه، فاقد نقوش گره‌چینی و قواره‌بری در بخش حاشیه است و در این‌گونه از بازشوها به جهت قرارگیری روی فضای دالان یا هشتی ورودی ابنیهٔ مسکونی ماسوله که دارای تاریک‌ترین نقطه در ابنیهٔ مسکونی است، از حداقل تزئینات گره‌چینی و قواره‌بری برای تأمین نور ورودی استفاده شده‌است. درمجموع، هفت الگوی گره شمسه هشت مربع؛ گره آلت لغت مستطیل مربع؛ قواره‌بری با طرح بته‌جقه؛ گره شمسه هشت چهارلنگه تند در زمینهٔ مربع؛ قواره‌بری چلیپا؛ قواره‌بری گل هشت‌پر و گره چهارقل در سَربَریَه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی) محلهٔ مسجدبر ماسوله به‌کارگرفته شده‌است.

بازشوهای فاقد سَربَریَه در محلهٔ مسجدبر دارای سطحی با قابلیت نورگیری کامل در بخش بریه و فاقد قسمت سَربَریَه یا روزن بالایی است. ساختار بریه دارای سه قسمت تزئینات در بخش پاخور (پایین‌ترین قسمت از پنجره)، بخش میانی و بخش بالایی بَریَه است. قسمت تزئینات بازشوهای فاقد سَربَریَه دارای نقوش گره‌چینی و قواره‌بری در بخش حاشیه و کتیبهٔ میانی است. در بخش حاشیه غالباً گره هشت چهارلنگه، گردان تخمدار؛ گره چهارلنگه در زمینهٔ دور تمام؛ و طرح قواره‌بری نیم‌دایره به‌کاررفته است. هم‌چنین از نقوش گره‌چینی شمسه هشت مربع؛ گره هشت چهارلنگه، گردان تخمدار؛ گره چهارقل؛ گره شمسه هشت مربع؛ و گره شمسه هشت چهار مربع در تزئینات کتیبهٔ میانی استفاده شده‌است.

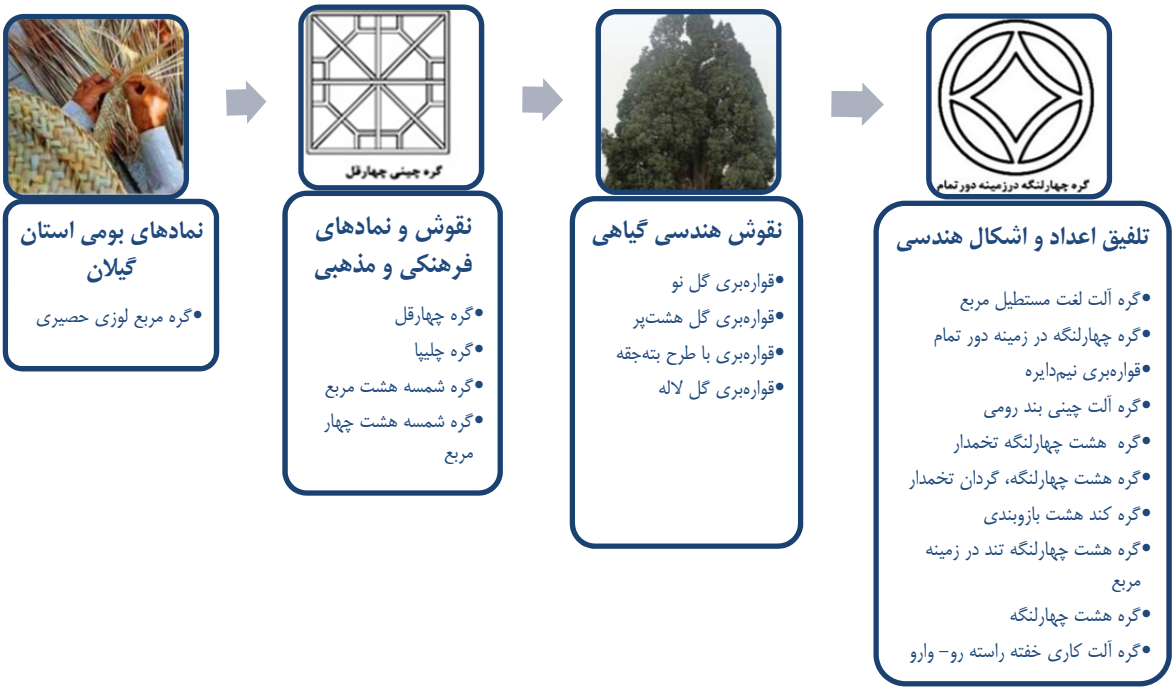
ارسی‌ها یا پنجره‌های بالاروندهٔ محلهٔ مسجدبر ماسوله دارای ساختاری با تزئینات گره‌چینی و قواره‌بری متعدد هستند. ارسی‌ها از منظر دریافت نور و تهویهٔ طبیعیِ فضای داخلی نسبت به تمامی بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله از سطح بالاتری برخوردار هستند و در ابنیهٔ مسکونی و مسجد این محله به‌کارگرفته شده‌اند. ارسی‌های منازل مسکونی از تزئینات بیش‌تری در مقایسه با ارسی مسجد محلهٔ مسجدبر برخوردار هستند. ابعاد درک‌ها در مسجد، حداقل چهار عدد می‌باشد و تعداد درک‌های ابنیهٔ مسکونی، دو تا سه عدد است. تزئینات ارسی‌های مسجد غالباً در بخش کتیبه و درک‌ها می‌باشد و تزئینات پاخور نیز به‌صورت ساده و مشبک مستطیل است. اما در تزئینات کتیبه‌ها، و حاشیهٔ درک‌ها از گره‌چینی‌های هشت چهارلنگه؛ گره آلت چینی بند رومی؛ گره آلت لغت مستطیل مربع؛ گره آلت کاری خفته راسته رو – وارو؛ و قواره بند رومی استفاده شده‌است.

۸. نتیجه‌گیری

در پاسخ به سؤال اول پژوهش باید اشاره گردد بازشوهای محلهٔ مسجدبر در پنج سطح پنجره‌های تلفیقی، بازشوی فاقد سَربَریَه، سَربَریَه‌های فاقد کتیبه، سَربَریَه‌های کتیبه‌دار و ارسی‌ها دسته‌بندی می‌گردند. نتایج حاصل از پژوهش حاضر نشان می‌دهد ۱۹ آرایهٔ هندسی گره‌چینی و قواره‌بری در ساختار بازشوهای محلهٔ مسجدبر به‌کارگرفته شده‌اند. آرایه‌های قواره‌بری با طرح بته‌جقه،گره‌چینی شمسه هشت مربع و گره چهارقل پرتکرارترین الگوها در بازشوهای محلهٔ مسجدبر هستند. نتایج تحلیل دریافت نور طبیعی نشان‌دهندهٔ آن است که بازشوهای تلفیقی، فاقد سَربَریَه

و ارسی‌ها دارای عملکردی مطلوب در دریافت نور هستند و بازشوهای سَربَریَه‌های کتیبه‌ای (تکی) و سَربَریَه‌های فاقد طرح حاشیه (تکی)، دارای عملکردی ضعیف در جذب نور طبیعی در محلهٔ مسجدبر می‌باشند.

در پاسخ به سؤال دوم پژوهش باید اشاره گردد نتایج بررسی‌ها در شکل‌گیری آرایه‌های هندسی بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله نشان‌دهندهٔ آن است که اشکال گیاهی موجود در آرایه‌های این بازشوها غالباً برگرفته از طرح و نقش گل‌ها و گیاهان تاریخی و اساطیری ایران هستند که در ابنیهٔ پیش از اسلام ایران بسیار رایج بوده‌اند. نقوش درخت سرو، بته‌جقه و گل نیلوفر در این دسته‌بندی قرار می‌گیرند. نقوش و نمادهای مذهبی و فرهنگی یکی دیگر از عوامل مؤثر در شکل‌گیری آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله هستند. نقوش قواره‌بری چلیپا و چهارقل به جهت دارابودن مفاهیم و بار معنایی مذهبی در بازشوهای ابنیهٔ مذهبی مسجدبر کاربرد فراوان‌تری دارند. گره مربع لوزی حصیری از معدود الگوهای بومی استان گیلان در آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر است، این الگو غالباً در بازشوهای ابنیهٔ مسکونی به‌کارگرفته شده‌است و نمادی از حصیربافی در بخش‌های جلگه‌ای استان گیلان است. تلفیق اعداد و اشکال هندسی پایه از دیگر مفاهیم مؤثر بر شکل‌گیری آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله است. این‌گونه از اشکال، تلفیقی از اعداد هشت، چهار و نقوش دایره‌ای، مستطیلی و مربع‌شکل هستند و به جهت زیبایی و سهولت در روش ساخت، بیش‌ترین الگوی به‌کاررفته در آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله می‌باشند (تصویر ۲۶). نتایج تحلیل‌های نوری بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله نشان‌دهندهٔ عملکرد مناسب بازشوها با فضاهای موردنیاز کاربران بوده‌است. جهت انجام پژوهش‌های آتی، می‌توان برمبنای روش به‌کارگرفته در پژوهش حاضر، آرایه‌های ابنیهٔ دیگر شهرها و روستاهای تاریخی همانند روستای ابیانهٔ اصفهان، کزج اردبیل، اورامانات تخت و روستای پالنگان کردستان و ... را تحلیل کرده و مورد مطالعهٔ تطبیقی با یکدیگر قرار داد.



تصویر ۲۶: مفاهیم مؤثر بر شکل‌گیری آرایه‌های بازشوهای محلهٔ مسجدبر ماسوله (نگارندگان)

پی‌نوشت‌ها

۱. یک نرم‌افزار شبیه‌سازی نور برای تجزیه‌وتحلیل شرایط نور روز در ساختمان‌هاست. کاربرد اصلی این نرم‌افزار، برای شبیه‌سازی شرایط نوری ساختمان برای معماران و مهندسان است. با Daylight Visualizer 3 می‌توان تصمیمات آگاهانه‌تری در مورد عملکرد نور روز در طراحی معماری خود اتخاذ نمود. ابتدا فایل بنا در نرم‌افزارهای سه‌بعدی طراحی می‌گردد و پس از آن، با واردکردن طرح سه‌بعدی در نرم‌افزار شبیه‌ساز نوری، خصوصیات مواد و مصالح هریک از اجزاء ساختمان تعریف می‌گردند و در گام بعدی با تعیین مختصات جغرافیایی محل ساخت بنا، می‌توان تحلیل نور ساعات و فصول مختلف سال را استخراج کرد.

۲. گره‌چینی، تلفیقی از هنر و ریاضیات است که در درودکاری، کاشی‌کاری، آینه‌کاری، گچ‌بری و ... به‌کارگرفته می‌شود. گره‌ها از خطوط مستقیم و شکسته براساس یک سیستم منظم و منطقی به‌وجود می‌آیند و می‌توانند روی سطوح آثار هنری و معماری گسترش یابند.

۳. قواره‌بری در معماری سنتی ایران به‌معنای برش اشکال منحنی چوب و آجر است. در قواره‌بری همانند گره‌چینی چوب، اتصالات به‌صورت فاق و زبانه می‌باشند و می‌توان ازطریق قواره‌بری، نقوش ظریف گیاهی و جانوری‌ای با جزئیات بیش‌تری نسبت به گره‌چینی خلق کرد.

۴. منبت‌کاری، به هنر کنده‌کاری و برجسته‌سازی به‌وسیلهٔ هنرمند روی چوب طبیعی اطلاق می‌گردد. در این هنر، نقوش به‌صورت نقش‌برجسته روی زمینهٔ کار قرار می‌گیرند. استاد منبت‌کار، بنابر رنگ و جنس کاری که می‌خواهد بسازد، چوب مناسب را از میان چوب‌های گوناگون انتخاب می‌کند. در این میان چوب درختان گردو، گلابی، راش و تبریزی استفاده می‌شوند.

منابع

آریان‌نژاد، محمد. (۱۳۹۰). چهارقل در هشت تفسیر. قم: رواق دانش.

بختورتاش، نصرت‌الله. (۱۳۸۷). نشان رازآمیز: گردونه خورشید، یا گردونه مهر. تهران: آرتامیس.

پندی، کیوان. (۱۳۸۸). ماسوله نگین ایران‌زمین. رشت: طاعتی.

پیرحیاتی، محمد. (۱۳۹۴). نمادشناسی و اسطوره. تهران: روزنه.

تمدن ماسوله، حمزه. (۱۳۹۲). پژوهش ۲۶۰۰ ساله ماسوله: مستندی بر تاریخ ۱۳۰۰ ساله. رشت: دهسرا.

جعفری دهکردی، ناهید، علی‌بابایی، گلنار، و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۴۰۰). ویژگی نمادین ستاره هشت‌پر و ارتباط آن با امام رضا (ع) به استناد علم اعداد (حروف ابجد). هنرهای صناعی ایران، ۴(۶)، ۸۵-۹۸. doi:10.22052/hsi.2022.243528.0.98

حسن‌پور لمر، سعید. (۱۳۹۵). بررسی و تحلیل تزئینات (گره‌چینی) به‌کاررفته در بناهای شهر تاریخی ماسوله، نمونه موردی: محلهٔ کشه‌سر علیا. آرمانشهر، ۹(۱۷)، ۳۶- ۲۵.

حسن‌پور لمر، سعید، و جمالی، سیروس. (۱۳۹۹). قیاس تزئینات گره‌چینی در ساختار بصری پنجره‌های بازشو دو روستای تاریخی ماسوله و ابیانه. مطالعات تطبیقی هنر، ۱۰(۱۹)، ۳۱-۴۸. doi:10.29252/mth.10.19.31

حسن‌پور لمر، سعید، نژاد ابراهیمی، احد، ستاری ساربانقلی، حسن، و وندشعاری، علی. (۱۴۰۱). مطالعه تطبیقی هنر کومیکوی ژاپنی و گره‌چینی ماسوله ایران. پژوهش هنر، ۱۲(۲۳)، ۱-۲۱. dor: 20.1001.1.23453834.1401.12.23.1.0

ذوباور، حامد، وحدتی، مهنوش، و مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۴). معانی نمادین نقش‌مایه بته‌جقه. کیمیای هنر، ۴(۱۵)، ۹۹- ۱۱۳.

رمضانی گورابی، بهمن، و کاظم‌نژاد، زهرا. (۱۳۹۰). رابطه بین توسعه پایدار معماری محیطی و طراحی اقلیمی در مناطق کوهستانی مطالعه موردی: شهرک ماسوله. آمایش، ۴(۱۴)، ۲۱-۳۸.

ستاری ساربانقلی، حسن، و حسن‌پور لمر، سعید. (۱۳۹۳). تزئینات گره‌چینی در بناهای محلهٔ خانه‌بر ماسوله. هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۱۹(۴)، ۵۵-۶۶. doi: 10.22059/jfava.2014.55421

ستوده، هدایت‌الله. (۱۳۹۶). نمادشناسی (نگاهی به نمادها و اسطوره‌های ایران و جهان در گذر زمان). تهران: ندای آریانا.

سهرابی مؤمن‌سرائی، حاتمه، و دل‌آور، منصوره. (۱۴۰۱). صنایع‌دستی گیلان (آموزش جامع حصیربافی): از یادگیری تا درآمدزایی. بندرانزلی: سپید قلم.

شجاعی، حیدر. (۱۳۹۶). نمادشناسی تطبیقی (۵): رنگ‌ها، اعداد، اشکال، حروف، جهت‌ها، روزهای هفته، ماه‌های سال، چهارفصل سال، تهران: شهر پدرام.
شموسی، حسین، کاظم‌زاده رائف، محمدعلی، و میردریکوندی، صبا. (۱۴۰۰). بازشناسی تحلیلی نقش مربع در شکل گیری فضاهای معماری ایران در دوره صفویه. شباک، ۷ (۳)، ۵۶ - ۴۵.
شه‌کلاهی، فاطمه، و فهیمی‌فر، اصغر. (۱۳۹۹). مطالعه نقوش هندسی و مفاهیم آن‌ها در نسخه مصور سه مثنوی خواجوی کرمانی (نسخه ۱۸۱۱۳ کتابخانه بریتانیا). فصلنامه نگره، ۱۵ (۵۶)، ۲۵-۳۷. doi : 10.22070/negareh.2020.3125
صالحی وژده نظری، فائزه. (۱۳۸۹). گل نیلوفر آبی در مکتب نقاشی گورکانی. نقش‌مایه، ۳ (۵)، ۵۳-۶۰.
عابددوست، حسین، و کاظم‌پور، زیبا. (۱۳۹۵). تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش هندسی معماری دوره اسلامی در هنر کهن ایرانی. نگارینه هنر اسلامی، ۳ (۱۰)، ۴۱- ۵۸. doi:10.22077/nia.2016.777
گلبو، فریده. (۱۳۸۸). نگاهی به ماسوله. تهران: ایران‌شناسی.
مبینی، مهتاب، و شافعی، آزاده. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری). جلوه هنر، ۷ (۱۴)، ۴۵-۶۴. doi : 10.22051/jjh.2016.2126
محسنی، منصوره، و باستان‌فرد، متین. (۱۳۹۹). بررسی گونه‌های کهن‌الگوی چلیپا در معماری ایرانی. آرمانشهر، ۱۳ (۳۱)، ۱۲۵-۱۴۳. doi:10.22034/aaud.2020.113263
معماریان، غلامحسین. (۱۳۹۱). آشنایی با معماری مسکونی ایرانی، گونه‌شناسی برونگرا. تهران: سروش دانش.
میراث فرهنگی ماسوله. (۱۳۸۶). ماسوله ۱. رشت: فرهنگ ایلیا.
میراث فرهنگی ماسوله. (۱۳۹۶). ماسوله ۲. رشت: فرهنگ ایلیا.
نجفوند دریکوندی، محبت، و وثیق، بهزاد. (۱۳۹۸). تطبیق نماد و نشانه‌های دفاع مقدس در هنرهای تجسمی و معماری دفاع مقدس، فصلنامه نگره، ۱۴ (۵۰)، ۱۲۵-۱۴۹. doi : 10.22070/negareh.2019.3561.1963
Adkinson, R. (2018). *Sacred Symbols Peoples Religions Mysteries | anglais*. *London*: Thames Hudson.
Baake, M., Baake, M., & Grimm, U. (2017). *Aperiodic order*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
Bier, C. (2014). Geometry in Islamic Art. *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*, 1-21.
Kana'an, R. (2008). Architectural Decoration in Islam : History and Techniques. *Springer Reference*, 187-199.
Ostwald, M. J. (2015). *Architecture and mathematics from antiquity to the future* (Vol. 1 : *Antiq*). Birkhauser Verlag Ag.
Sarhangi, R. (2012). Persian Architecture and Mathematics : An Overview. In R. Sarhangi (Ed.) *Persian Architecture and Mathematics* (197-201). *Nexus Network Journal. Birkhäuser, Basel.*

References

Abeddoost, H., & Kazempour, Z. (2016). Analysis of the Origins and Concepts of the Geometric Patterns of the Islamic Period in the Persian Art. *Negarineh Islamic Art*, *3*(10), 41-58. doi : 10.22077/nia.2016.777 [In Persian].
Adkinson, R. (2018). *Sacred Symbols Peoples Religions Mysteries | anglais*. *London*: Thames Hudson.
Aryan Nejad, M. (2011). Chaharqoul in eight interpretations. Qoum : Ravaaghe Danesh. [In Persian].
Baake, M., Baake, M., & Grimm, U. (2017). *Aperiodic order*. Cambridge, UK : Cambridge University Press.
Bakhtor Tash, N. A. (2008). *Mysterious symbol*: *the Circle of the Sun, or the Circle of the Mehr*. Tehran : Artamis. [In Persian].

Bier, C. (2014). Geometry in Islamic Art. *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*, 1-21.

Cultural Heritage of Masouleh. (2007). *Masouleh 1*. Rasht: Elya. [In Persian].

Cultural Heritage of Masouleh. (2017). *Masouleh 2*. Rasht: Elya. [In Persian].

Hasan Pour Loumer, S. (2017). A Study on Decorations (Chinese Knotting) Used in Monuments of Masouleh Historical City, Case Study: Kasha-Sar Olia. *Armanshahr Architecture & Urban Development*, *9*(17), 25-36. https://www.armanshahrjournal.com/article_44601_d67ce62e2560b3fb2d9f0eac1aad57f8.pdf [In Persian].

Hasanpour Loumer, S., & Jamali, S. (2020). Comparison of Gereh-chini Decorations in Visual Structure of theOpening Windows of the two Historical Villages of Masouleh and Abyaneh. *mth*; 10 (19), 31-48. http://mth.aui.ac.ir/article-1-1402-fa.html [In Persian].

Hasanpour Loumer S, nejad Ebrahimi A, Sattari Sarbangholi H, Vandshoari A. (2023). A Comparative Study of Japanese Kumiko Art and Iranian Masouleh Gereh-Chini. *SciJPH*. 12 (23), 1-21. Dor: 20.1001.1.23453834.1401.12.23.1.0 [In Persian].

Jafari Dehkordi, N., Alibabaei, G., & Qāzizādeh, K. (2021). Symbolic attribute of the eight-pointed star and its relation to Imam Reza (AS) based on the numbers science (abjad). *Journal of Iranian Handicrafts Studies*, *4*(1), 85-98. doi: 10.22052/hsi.2022.243528.0 [In Persian].

Kana'an, R. (2008). Architectural Decoration in Islam: History and Techniques. *Springer Reference*, 187-199.

Kardovani, G. (2009). *A look at Masouleh*. Tehran: Iranshenasi. [In Persian].

Memariyan, G. R. (2012). *Familiarity with Iranian residential architecture, extroverted typology*. Tehran: Sourosh-Danesh. [In Persian].

Mobini, M., & Shafei, A. (2016). The role of mythological and Sacred Plants in Sassanid Art (With emphasis on relief, metalworking and stucco). *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, *7*(2), 45-64. doi: 10.22051/jjh.2016.2126 [In Persian].

Mohseni, M., & Bastanfard, M. (2020). A Study of Ancient Types of Cross Pattern in Iranian Architecture. *Armanshahr Architecture & Urban Development*, *13*(31), 125-143. doi: 10.22034/aaud.2020.113263 [In Persian].

Najafvand drikvandi, M., & Basigh, B. (2019). A Comparative Study of the Holy Defense's Signs and Symbols in Architecture and Visual Arts. *Negareh Journal*, *14*(50), 124-149. doi: 10.22070/negareh.2019.3561.1963 [In Persian].

Ostwald, M. J. (2015). *Architecture and mathematics from antiquity to the future* (Vol. 1: *Antiq*). Birkhauser Verlag Ag.

Pandi, K. (2009). *Masouleh the jewel of Iran land*. Rasht: Taati. [In Persian].

Pirhayati, M. (2015). *Symbolism and mythology*. Tehran: Rozaneh. [In Persian].

Ramezani Gorabi, B., & Kazem Nejad, Z. (2011). The relationship between the sustainable development of environmental architecture and climate design in mountainous areas, a case study: Masouleh town. *Amayesh*, *4*(14), 21-38. https://sid.ir/paper/130731/fa [In Persian].

Salehi Vazhdeh Nazari, F. (2010). Lotus Flower in Gorkani School of Painting. *Naghsh- Mayeh*, *3*(5), 53-60. https://sid.ir/paper/184153/fa [In Persian].

Sarbangholi, H. S., & Hasanpour Loumer, S. (2014). The Ornamentations of Girih Tiling in Buildings of the Khanebar Neighborhood in Masouleh. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *19*(4), 55-66. doi: 10.22059/jfava.2014.55421 [In Persian].

Sarhangi, R. (2012). Persian Architecture and Mathematics: An Overview. In R. Sarhangi (Ed.) *Persian Architecture and Mathematics* (197-201). *Nexus Network Journal. Birkhäuser, Basel.*

Shahkolahi, F., & Fahimifar, A. (2020). The Study of the Geometric Motifs and Their Concepts in the Illustrated Manuscript of the Three Poems by Khwaju Kermani (British Library, add. 18113). *Negareh Journal*, *15*(56), 25-37. doi: 10.22070/negareh.2020.3125 [In Persian].

Shamosi, H., Kazem Zadeh Raef, M. A., & Mirdarikondi, S. (2021). Analytical recognition of the Square's role in the formation of Iran's architectural spaces during the Safavid period. *Shabak*, 7(3), 45-56. https://sid.ir/paper/967172/fa [In Persian].

Shojaei, H. (2017). *Comparative symbolism (5): colors, numbers, shapes, letters, directions, days of the week, months of the year, four seasons of the year*. Tehran: Shahre Pedram. [In Persian].

Sototeh, H. A. (2017). *Symbolology (A look at the symbols and myths of Iran and the world over time)*. Tehran: Nedaye Aryana. [In Persian].

Souhrabi Momen Saraei, H., & Delavar, M. (2022). *Guilan Handicrafts (Comprehensive Mat Weaving Training): From learning to Income generation*. Bandare Anzali: Sepid Ghalam. [In Persian].

Tammadon, H. (2013). *The 2600-year Research of Masouleh: A documentary on 1300-year history*. Rasht: Dehsara. [In Persian].

Zoyavar H, Vahdati M, Makinejad M. (2015). Symbolic Meanings of Persian Paisley (Bote Jeghe). *Kimiya-ye-honar*. 4 (15), 99-113. http://kimiahonar.ir/article-1-410-fa.html [In Persian].

Typology of Opening Arrays in the Historical city of Masouleh (A Case study of Masjedbar Neighborhood)

Saeid Hasanpour Loumer
PhD Graduate of Architecture, Department of Architecture and Urban Planning, Tabriz Branch, Islamic Azad University of Tabriz, Tabriz, Iran/ stu.saeidhasanpourloumer@iaut.ac.ir
Ahad Nejad Ebrahimi
Full Professor of the Department of Architecture and Urban Planning, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran/ ahadebrahimi@tabriziau.ac.ir
Hassan Sattari Sarbangholi
Associate Professor, Department of Architecture and Urban Planning, Tabriz Branch, Islamic Azad University of Tabriz, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)/ sattari@iaut.ac.ir
Ali Vandshoari
Associate Professor of Carpet Department, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran.
vandshoari@tabriziau.ac.ir

Received: 25/12/2023
Accepted: 16/02/2024

Introduction

Decorations, as important components, have long been one of and the most stable characteristics of Islamic architecture and art. One type of these decorations is openings. In addition to practical aspects, openings have presented diversity and enclosing beauty in Iranian architecture. The surface of the openings has mostly been decorated with geometric and vegetal patterns. The city of Masouleh has various geometric openings that have been embedded in this city for many centuries. Masouleh is located near (55 km away from) Rasht in Gilan province and in the southwest of Foman in a mountainous area with a height of 1050 meters above the sea level. This city is registered in the list of national monuments under number 1090. In the present research, an attempt has been made to analyze the types of decorations in the openings, the abundance of decorations in each of the openings, the concepts of decorations, and the drawing of arrays in Masjedbar openings.

Research Method

The current research aims to answer these questions: how many levels do the openings of Masjedbar neighborhood include? What concepts have been effective in the formation of arrays of openings in Masjedbar? In this research, an attempt has been made to analyze the decorations of the openings of 26 buildings in Masjedbar neighborhood, which are older than other residential buildings in this neighborhood. The method is descriptive-analytical and comparative. In the first step, the pictures of openings were prepared based on field surveys. In the next step, they were drawn by AutoCAD 2023 software. Also, to understand the proper amount of lighting, the

dimensions of the openings, and the influence of the arrays on the lighting, optical simulation software "VELUX Daylight Visualizer 3" was used. In the last step, the results of the types of decorations in the openings, the abundance of decorations in each, the concepts of decorations, and the drawing method of the arrays in Masjedbar openings were presented.

Research Findings

The architecture of Masouleh has attracted the attention of many domestic and foreign tourists and researchers due to the use of authentic Iranian Islamic arts and its great compatibility with the nature and culture of society. The openings of the historical city of Masouleh, especially Masjedbar neighborhood, are one of the oldest and most beautiful arts where one can see the originality and artistic creativity of the artists of Masouleh and the province. Masjedbar neighborhood in Masouleh is considered one of the centers of the early formation of Masouleh; because of the presence of the mausoleum of Awn ibn Ali, it has earned special sanctity among the habitat of Masouleh. To meet the needs of its users, Masouleh's buildings have various types of integrated openings, Sarbariahs with inscriptions (single), Sarbariahs without border design (single), openings without Sarbariah, and Orosies. The openings often consist of Girih-tiling and Ghavarebori decorations. Masouleh integrated openings have a two-part structure Sarbariah and bariah. These types of openings are the most common types of windows in Masjedbar neighborhood. The upper opening of the window, which is called Sarbariah, is fixed, and the bariah part consists of two parts that can be separated from each other. Sarbariahs are inscribed (single), have minimal decorations, and possess a minimum amount of space for light and ventilation. In the opening part of the bariah, a door without decorations is used, and the Sarbariah has two parts of girih-tiling decorations on the border and the middle inscription. Sarbariahs do not have a border design (single), have a similar structural and function similar to the windows of inscribed Sarbariahs (single) of Masjedbar neighborhood. Openings without Sarbariah in Masjedbar neighborhood have a surface with full light absorption capability in the bariah section and do not have Sarbariah or upper opening. The Orosies or rising windows of Masjedbar neighborhood have a structure with many Girih-tiling and Ghavarebori decorations. From the point of view of receiving light and natural ventilation of the interior, the Orosies are of a higher level than all other Masjedbar openings and have been used in the residential buildings and mosques of this neighborhood. The Orosies of residential houses have more decorations compared to the Orosies of mosques in Masjedbar neighborhood.

Conclusion

The research results show that Masjedbar openings are classified into five levels of integrated windows, openings without Sarbariah, Sarbariahs without inscriptions, Sarbariahs with inscriptions and Orosies. The present research results show that 19 geometric arrays of Girih-tiling and Ghavarebori were used in the structure of openings in Masjedbar. Ghavarebori arrays with checkered design, an eight-square shamseh knot, and a four-square knot are the most frequent patterns in the openings of Masjedbar neighborhood. The results of natural light reception analysis show that integrated openings, without Sarbariah and Orosies have a good performance in receiving light; Sarbariahs with inscriptions (single) and Sarbariahs without border design (single) have poor performance in absorbing natural light in Masjedbar neighborhood. The results of investigating the shapes of the geometric arrays of Masjedbar openings show that the plant shapes in the arrays of the openings are often taken from the designs and patterns of flowers and historical and mythological plants of Iran, which were very common in Iran's pre-Islamic buildings. Cypress tree, paisley, and lotus motifs are included in this category. Religious and cultural motifs and symbols are other effective factors in the formation of arrays of Masjedbar openings. Ghavarebori, chalipah, and chaharqol are more widely used in the openings of Masjedbar's religious buildings. The rhombus square knot is one of the few patterns native to Gilan in the arrays of Masjedbar openings. This pattern is often used in the openings of residential buildings and is a symbol of mat

weaving in the plains of Gilan. The combination of numbers and basic geometric shapes is another effective concept on the formation of arrays of Masjedbar openings. These shapes, involving a combination of number eight, four and circular, rectangular and square motifs, are among the most used patterns in Masjedbar's opening arrays.

Keywords: array, opening, Girih-tiling, Masouleh, Masjedbar.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.252995.1125

تحلیل ساختاری و تطبیق مضامین آثار قلمزنی دوره‌های صفوی و معاصر*

مرجان فغفوری**
مهران هوشیار***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۷/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۷

چکیده

هنر قلمزنی در دورهٔ اسلامی، مضامین متنوعی را در قالب‌های گوناگون ارائه داده‌است. از آن میان، دورهٔ صفوی با اعلام «تشیع» به‌عنوان مذهب رسمی کشور، هنرمندان قلمزن را به خلق آثاری مُلهم از هویت اسلامی- ایرانی خویش ترغیب نمود. هنر قلمزنی دورهٔ معاصر نیز با بهره‌گیری از سبک اصیل و سنتیِ فلزکاری ایران، درنهایتِ مهارت و ظرافت در حال اجراست. به دلیل مشابهت‌های بی‌شمار بافت فرهنگی و دینی ایران در این دو مقطع تاریخی، نمونه آثار شاخص قلمزنی هردو دوره در یک قاب موردتطبیق قرار گرفته‌اند. هدف این پژوهش، یافتن وجوه تشابه شکلی و تفاوت‌های ساختاری این آثار در رویکردی تحلیلی است. پرسش‌های پژوهش نیز در همین راستا و عبارتند از: با وجود ساختار حکومتیِ مشابه در ادوار صفوی و معاصر، مهم‌ترین وجوه تمایز و تشابه میان هنر قلمزنی این دوره‌ها به‌لحاظ مضمون نقوش به‌کاررفته در آن‌ها چیست؟ مطالعهٔ ارتباط معنادارِ میان کاربرد و موضوع‌سازی آثار قلمزنی دورهٔ صفوی، چه کمکی به رونق قلمزنی دورهٔ معاصر خواهد کرد؟ روش انجام تحقیق به‌لحاظ ماهیت، ترکیبی از روش‌های تاریخی، توصیفی، تطبیقی و تحلیلی است و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن مبتنی‌بر مطالعات اسنادی، منابع کتابخانه‌ای (بهره‌گیری از نتایج مدون مقالات علمیِ مرتبط)، مشاهدهٔ منابع موزه‌ای و مصاحبه است. درنهایت این نتیجه قابل استنباط است که آثار قلمزنی عصر صفوی در استفادهٔ مکرر از خط نستعلیق برای اشعار فارسی، واجدِ اصل ملی‌گرایی و در استفاده از خط‌های ثلث و نسخ برای آیات، ادعیه، اسامی ائمه و صلوات کبیره متعهد به اصل تشیع بوده‌اند. قلمزنان دورهٔ معاصر نیز با طبیعت‌نگاری، مجلس‌سازی، صحنه‌های مربوط به شکارگاه و نبرد، نمایش زندگی روزمرهٔ مردم عادی و طبقهٔ کارگر، آثاری مُلهِم از هنر نگارگری ایران در عصر صفوی و پس از آن را خلق می‌کنند. مضامین ادبی و عرفانی، اوج اشتراک معنایی قلمزنی این دو دوره است.

کلیدواژه‌ها:

هنر قلمزنی، دوران صفوی، نقش‌مایهٔ ایرانی، مضامین شیعی، دورهٔ معاصر.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نگارندهٔ اول با عنوان «مطالعه تطبیقی قلمزنی دورهٔ صفوی با دورهٔ معاصر از منظر نقشمایه، مضمون و عرضه در بازار» است که با راهنمایی مرحوم دکتر عبدالکریم عطارزاده در دانشگاه سوره به انجام رسیده و نگارش مقالهٔ حاضر به راهنمایی نگارندهٔ دوم انجام پذیرفته‌است.

** دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه هنر اسلامی، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ marjan.faghfouri@yahoo.com
*** دانشیار، گروه مطالعات عالی هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران/ houshiar@soore.ac.ir

۱. مقدمه

در عصر صفوی شاهد شکوفایی هنر و تمدن اسلامی در زمینه‌های گوناگون هستیم. با حمایت گستردهٔ شاهان صفوی از هنرمندان رشته‌های مختلف، تولیدات ایرانی راه توسعه تا بازارهای اروپایی را به سرعت پیمودند. در این دوران شاهد نوزایی در مضمون‌سازی توسط هنرمندان فلزکار هستیم. به‌لحاظ زیبایی‌شناسی نیز، قلمزنی دورهٔ صفویه از مهارت‌های غنیِ اجرا بهره می‌برد که متکی بر پشتوانهٔ هنر تصویرگری است. لذا قلمزنیِ ایرانِ عصر صفوی به اوج شکوفایی می‌رسد، اگرچه این روند در دورهٔ قاجار تا حدود زیادی به افول می‌گراید. هنر قلمزنی در دورهٔ معاصر بار دیگر احیا می‌شود، به‌گونه‌ای که شاهد شکوفاییِ بی‌سابقهٔ هنر قلمزنی در همهٔ سبک‌ها و بر روی انواع فلزات هستیم. هنرمندان قلمزنِ معاصر، با طرح‌هایی بدیع و مهارتی شگرف، در حال توسعهٔ چشمگیر هنر فلزکاری ایران هستند. اگرچه بازار قلمزنی ایران، امروزه به‌خصوص در شهر اصفهان رونق دارد اما به‌نظر می‌رسد ظرفیت رشد فزاینده‌ای را داراست. آثار قلمزنی امروز ایران به دو دستهٔ بازاری و موزه‌ای تقسیم می‌شوند. اغلب مخاطبان آثار موزه‌ای قلمزنی معاصر، مجموعه‌داران می‌باشند که با خرید این اشیاء تزئینی، بیش‌تر در پی سرمایه‌گذاری روی آثار استادکاران این هنر هستند. آثار ساده‌تر نیز که با قلم‌های ابزاری و فرم‌های تکرارشونده اجرا می‌شوند، اغلب توسط مردم عامه و با عنوان شیء تزئینی خریداری می‌شوند.

امروزه تکنیک ساخت و اجرای آثار قلمزنی در مقایسه با گذشته تنوع بیش‌تری دارد و شاهد اجرای سبک‌های تاریخ فلزکاری ایران، پیش و پس از اسلام هستیم. پژوهش حاضر با تطبیق مضامینِ آثار این دو دوره، قصد دارد ضمن تأکید بر لزوم انجام مطالعات نظری در این زمینه، هنرمندانِ معاصر شاخهٔ قلمزنی را به بازنگری در طراحی و انتخاب پیکره (قالب) ترغیب کند. پژوهشگر معتقد است با باززنده‌سازی سنت‌ها و مفاهیم اصیل گذشته در قالب‌های روزآمد و تولید اشیای قلمزنی کاربردی (و نه صرفاً تزئینی و موزه‌ای)، می‌توان به رونق بازار قلمزنی معاصر کمک کرد. برای نمونه و برای روشن‌شدن موضوع، اگر در دورهٔ صفوی قلمزنی روی مرکبدان مرسوم بوده، امروزه انتخاب پیکرهٔ جایگزین (قاب حافظه‌های فلش) می‌تواند در احیای بازار مؤثر باشد. مرکبدان صفویه که از محصولات پرفروش در اروپا و غرب بوده (احسانی، ۱۳۹۰: ۱۷۹)، تقاضای بازار امروز نیست و تکرار ساخت این اشیاء کمکی به رونق بازار نخواهد کرد. مفروض است مضامین آثار قلمزنی عصر صفوی در راستای کاربرد اشیاء بوده و شکوفایی هنر قلمزنی دورهٔ صفوی مرهون موضوع‌سازی برای اشیای کاربردیِ موردتقاضای بازار بوده‌است. هم‌چنین این پژوهش در تلاش است به این پرسش پاسخ دهد که با وجود ساختار حکومتیِ مشابه از نظر ملی- مذهبی در ادوار صفوی و معاصر، مهم‌ترین وجوه تمایز و تشابه میان هنر قلمزنی در این دوره‌ها به‌لحاظ موضوع‌سازی و مضامین نقوش به‌کاررفته در آن‌ها چیست؟ هم‌چنین مطالعهٔ ارتباط معنادارِ میان کاربرد و موضوع‌سازی آثار قلمزنی دورهٔ صفوی، چه کمکی به رونق قلمزنی دورهٔ معاصر خواهد کرد؟

۲. روش پژوهش

روش انجام این پژوهش به‌لحاظ ماهیت، ترکیبی از روش‌های تاریخی، توصیفی، تطبیقی و تحلیلی است و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن، مبتنی‌بر مطالعات اسنادی، منابع کتابخانه‌ای (بهره‌گیری از نتایج مدون مقالات علمیِ پیشین)، و مطالعات میدانی (مشاهده و مصاحبه) است. آثار قلمزنی عصر صفوی هم‌چون دیگر آثار هنری ایران، در موزه‌های اقصی‌نقاط جهان پراکنده‌اند. نمونه‌های موردمطالعه در این پژوهش شامل آثار موجود در موزه‌های ویکتوریا و آلبرت لندن[۱]، هرمیتاژ روسیه[۲]، بخش دوران اسلامی موزهٔ ایران باستان، منابع مکتوب و... است. فراوانی آثار قلمزنی دورهٔ صفوی در سه موزهٔ فوق بیش‌تر است که احتمالاً به‌دلیل روابط تجاری گستردهٔ صفویان با جهان و به‌خصوص اروپاست. هم‌چنین نمونه‌های موردمطالعه، دارای ارزش‌های هنری و بصریِ برتری نسبت به کارهای تولیدی و بازاری در همان دوره‌اند.

نمونه‌های آماری معاصر نیز به آثار راه‌یافته به «گالری مس‌نگار تهران» تعلق دارند. گالری مس‌نگار تهران در سال ۱۳۷۱ ه. ش با هدف ارائهٔ آثار برجستهٔ هنرمندان فلزکار معاصر ایرانی تأسیس شد. این گالری آثار فاخر هنرمندان دواتگر و قلمزن ایران را که در عرصهٔ جهانی منحصربه‌فرد هستند، به نمایش می‌گذارد. آثار هنری این گالری در نمایشگاه‌هایی در کشورهای آلمان، ایتالیا، کانادا، ژاپن، مکزیک، آرژانتین، سوئد و عربستان سعودی نیز مورد استقبال قرار گرفته‌است. وجوه تمایز گالری مس‌نگار از دیگر گالری‌ها که ما را بر آن داشت تا این محدوده را به‌عنوان نمونهٔ آماری این پژوهش برگزینیم، شامل موارد زیر است:

۱) هنرمندان راه‌یافته به گالری مس‌نگار ضمن پیروی از سبک اصیل و سنتی قلمزنی ایران، روی خط مرزی از سنت و مدرنیسم حرکت می‌کنند. ۲) گالری مس‌نگار با برگزاری نمایشگاه‌های سالانه به معرفی هنرمندان مشهور ایرانی می‌پردازد. ۳) در اکسپوهای فروش این گالری،

مجموعه‌داران ایرانی، آثار هنرمندان را خریداری و در حراج‌های هنری خارج از کشور ارائه و معرفی می‌کنند. ۴) تاکنون گالری مس‌نگار به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، در ده‌ها نمایشگاه داخلی و خارجی شرکت داشته‌است.

در این پژوهش، پس از مطالعهٔ ۱۶ نمونهٔ آماری، از منظر مضمون به تحلیل آثار قلمزنی صفوی و معاصر در یک جدول تطبیقی خواهیم پرداخت (جدول ۲).

۳. پیشینهٔ پژوهش

فروغ عموئیان (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «مضامین شیعی در کاسه‌های فلزی دورهٔ صفویه» و با هدف شناخت و مطالعهٔ کاسه‌های دعایی و جام‌های تفأل صفوی، در تلاش است تا وجه تمایز شکل و عملکرد این ظروف و نمادهای ملی، مذهبی و عرفانی آن‌ها را تحلیل کند. مهناز انصاری (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «تجلی مفاهیم قرآنی، ذکر و عرفان اسلامی در ساخت و تزیین کاسه‌های دعایی عصر صفوی»، با مطالعهٔ موردی کاسه‌های دعایی صفویه، این زمان را یکی از دوره‌های درخشان تمدن ایرانی- اسلامی می‌داند. او معتقد است آثار این دوره که متأثر از مذهب شیعه هستند، به عالی‌ترین صورت، بیانگر آمیختگی مذهب و هنر است. محمد افروغ و علیرضا نوروزی‌طلب (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «هویت اسلامی- ایرانی در فلزکاری عصر صفوی: با تأکید بر کتیبه‌های موجود بر روی آثار فلزی»، دورهٔ صفوی را نقطهٔ عطفی در تاریخ ایران دانسته و از آن به‌عنوان شروع مرحلهٔ جدیدی در تاریخ ایران دوران اسلامی یاد می‌کنند. به نظر این نگارندگان، دو عنصر مهم «مذهب تشیع» و «هویت ملی» در حکومت صفوی برجسته می‌شوند. آن‌ها معتقدند هویت از یاد رفته ایرانیان پس از حدود نه قرن، از سقوط ساسانیان تا روی کارآمدن صفویان، دیگربار و با رنگ و بوی اسلامی زنده شد و هنرمندان سنتی جامعهٔ صفوی به‌خصوص هنرمندان فلزکار، احیاگر نشانه‌ها و نمادهای مذهب تشیع و هویت ملی و ایرانی شدند. در این پژوهش، رواج اشعار و متون فارسی با خط ایرانی نستعلیق، مصداق هویت ملی درنظر گرفته شده‌است. فروغ عموئیان (۱۴۰۰) در رسالهٔ خویش با عنوان «پژوهشی در تبیین مؤلفه‌های تداوم و تحول در هنر فلزکاری در دوره صفوی»، ضمن پرداختن به صور تحول در هنر فلزکاری دورهٔ صفوی (با تأکید بر کاسه‌ها و جام‌ها)، فلزکاری صفویه را تداوم سنت‌های سلجوقی و تیموری می‌داند و هم‌چنین بر خوانشِ ایرانیِ صفویه از دین اسلام تأکید می‌کند. علی اسماعیل‌نژاد (۱۳۹۱)، در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی فناوری و زیبایی‌شناسی فلزکاری دوره صفوی»، ظهور اشکال جدیدی چون شمعدان‌های ستونی، استفاده از مضامین ملی و مذهبی در کتیبه‌ها همراه با احیای فن تولید فولاد در تولید اشیای آیینی را از بهترین دستاوردهای فلزکاری دورهٔ صفوی می‌داند. وجه تمایز اساسی پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین، پرداختن به قلمزنی دورهٔ معاصر است که تاکنون از نظر پژوهشگران مغفول مانده‌است.

۴. اهمیت هنر در دورهٔ صفوی و فلزکاری و قلمزنی این عصر

هنر عصر صفوی، یکی از اوج‌های هنر ایران است. «ثبات، تمرکز و یکپارچگی دولت صفوی باعث شد تا سنت‌ها و هنر ایران باستان، مجالی برای احیا و بازتعریف یابد» (عموئیان، بلخاری، و آژند، ۱۴۰۱: ۱۳۲). بنابراین هنر ایرانی در قرون دهم و یازدهم ه.ق، وارد مرحلهٔ تازه‌ای از حیات خود شد. در این دوره برخی از سنت‌های هنری مغول کنار رفت و دست‌ساخته‌های نوینی همراه با ایدئولوژی جهان تشیع عرضه شد. عمر طولانی این سلسله و استحکام جنبه‌های مذهبی و فرهنگی، موجب تقویت سنت‌های هنری آن دوره شد. هنر صفویه به‌دلیل وجود دو شاخصهٔ «مذهب تشیع» و «احیای هویت ملی» که توسط ایدئولوژی حاکمان صفوی به‌وجود آمد، به کیفیت، بیان و حتی به پیام خاصی تبدیل شد؛ و نوآوری در دستور کار هنرمندان این دوره قرار گرفت (افروغ و نوروزی طلب، ۱۳۸۹: ۸۶).

با روی کار آمدن صفویه، ایران پس از چند قرن که تحت حکومت‌های ملوک‌الطوایفی می‌زیست، صاحب یک حکومت ملی و مرکزی شد. در میان امیران نواحی مختلف، شاه اسماعیل، شاه طهماسب و شاه عباس که خود از هنر خط و نقاشی به رهمند بودند، توجه ویژه‌ای به هنرمندان داشتند (احسانی، ۱۳۹۰: ۱۷۷). به موازات ساخت آثار سفارشیِ دربار، کارگاه‌هایی جهت تولید آثار هنریِ کاربردی در بسیاری از شهرهای ایران راه‌اندازی شد. آثار هنری کاربردی بیش از پیش وارد زندگی مردم شدند. ادارهٔ متمرکز کشور و ارتباط تجاری مؤثر با غرب و اروپا نیز به رونق صادرات انجامید. ارتباط با اروپا، موجبات آشنایی هنرمندان ایرانی با هنر غرب را فراهم آورد و منجر به نوآوری در برخی از شاخه‌های هنری شد. ذکر این شاهدان مثال، مبیّن آن است که دولتمردان صفوی تا چه اندازه برای هنر، هنرمند و اصل هنرپروری اهمیت و ارزش قائل بوده‌اند.

قائینی، ضمن اشاره به تبادلات علمی و هنری صفویان با هند و اروپا می‌نویسد: «شاه عباس صفوی نخستین سلطان در تاریخ ایران بود که شاگردانی را به خرج دولت به شهر روم فرستاد تا هنر نقاشی را از هنرمندان ایتالیایی فراگیرند» (۱۳۸۸: ۹۴).

فلزکاری و به‌ویژه قلمزنی، اگرچه در انحصار هنرمندانِ جغرافیای جهان اسلام نبوده، لکن موردتوجه ویژهٔ آنان بوده‌است. در این میان، فلزکاری عصر صفوی به‌دلیل وجود کارگاه‌های متعدد و اهتمام شاهان صفوی به توسعهٔ هنرهای صناعی، دارای ویژگی‌های صوری و محتواییِ تازه‌ای نسبت به دوره‌های قبل است. ازجملهٔ ویژگی‌های شکلی می‌توان به قلع‌اندودکردن ظروف مسی (که تداعی‌گر جلوهٔ فلز نقره است) اشاره کرد. هم‌چنین آثار فلزکاری این دوره از ظرافت و توازن بیش‌تری برخوردارند (احسانی، ۱۳۹۰: ۱۷۹). فلزکاری عصر صفوی، برپایهٔ سنت‌های پیشین فلزکاری ایران شکل گرفت. آثار این دوره، مبیّن چیره‌دستی و نبوغ هنرمندان صفوی است. طراحان و نقاشان این زمان با ابداع شیوه‌های جدید، موازین تازه‌ای را در سبک‌های خود ایجاد کردند و در موارد بسیاری، شکل و ترکیب اشیای قدیم را که ظاهری زمخت، خشن و بزرگ داشتند، کنار نهادند. در این زمان، زیبایی و ظرافت جایگزین شدت و خشونت قدیم شد. برای نمونه، شمعدان‌های حجیم و بزرگ سلجوقی که بر بدنه‌ای طبل‌مانند قرار گرفته بودند و هم‌چنین تشت‌های بزرگِ دیواره‌بلند و تُنگ‌های سنگین و حجیم با شمعدان‌های خوش‌قواره و زیبا و ظروف کوچک یا پارچ‌هایی کوتاه با اشکالی موزون جایگزین شدند (همان: ۱۷۹).

> ملکیان شیروانی به سه نتیجه‌گیری عمده در مورد فلزکاری صفویه رسیده‌است: نخست آنکه فلزکاری صفویه دنبالهٔ میراث عصر تیموری به‌ویژه خراسانی است؛ دوم آنکه در زمان شاه عباس اول دو مکتب مشخص فلزکاری در ایران وجود داشت؛ یکی در خراسان و دیگری در آذربایجان؛ سوم آنکه می‌توان هم تمایلات صوفیانه و هم تمایلات شیعی را در کارهای دوره صفویه پیدا کرد و مکتب خراسان بی‌آنکه آشکار کند تأثیر عظیمی بر مکتب کلاسیک غرب ایران گذاشت. (سیوری، ۱۳۹۴: ۱۴۶)
>
> با مطالعهٔ شرایط دوره صفوی و میزان پیشرفت در تبلور هنرهای صناعی، به‌نظر می‌رسد که نقش تحولات این دوره نسبت به دوره‌های پسین و پیشین، از اهمیت بیشتری برخوردار است [...] هنرهای صناعی در دوره صفویه با مؤلفه‌هایی همچون وضعیت اصناف و اوضاع اجتماعی- مذهبی جامعه در ارتباط مستقیم بودند. طبقات مختلف جامعه از بازار، مسجد، سقاخانه، زورخانه تا دربار و حرمسرا و حتی اسطرلاب رمالان بر شکل‌گیری هنر فلزکاری و تغییرات آن سهیم بودند. این تغییرات از دل ساختارهای اجتماعی، مذهبی، اقتصادی و سیاسی برآمده‌است. (عموئیان، بلخاری، و آژند، ۱۴۰۱: ۱۲۹- ۱۳۰)

۵. قلمزنی دورهٔ معاصر

در حال حاضر، فلزکاری در ایران به‌رغم فرازونشیب‌های متعدد آن، در زمرهٔ صنایع‌دستی و هنرهای صناعی پررونق کشورمان به شمار می‌آید و شهر اصفهان هم‌چنان به‌عنوان مهم‌ترین مرکز تولید انواعی از آثار فلزی و هنرهای مرتبط با فلز کشور شناخته می‌شود؛ ضمن آن‌که باید از شهرهای تبریز، شیراز، تهران، زنجان، کرمانشاه، بروجرد و طبس نیز نام برد. فلزکاری در برخی از مناطق کشور ازجمله در شهرهای بروجرد و دزفول از رونق بسیار برخوردار بوده که امروزه شدیداً دچار رکورد شده، به‌طوری که تنها در بروجرد (یعنی مهم‌ترین مرکز ورشوسازی در گذشته و حال) می‌توان نشانی از آن یافت (یاوری، ۱۳۹۱: ۳۱-۵۸). امروزه بازار قلمزنی، طیف وسیعی از آثار را از نظر کمیّت و کیفیت دربرمی‌گیرد. برخی از فعالان این حوزه به عنوان هنرمند- صنعتگر آثاری به‌اصطلاح بازاری تولید می‌کنند. در این دست آثار، نقوش سادهٔ تکرارشونده با قلم‌های ابزاری (قلم‌هایی با فرم‌های آماده که با یک ضربهٔ چکش و قلم، روی کار نقش می‌بندد)، بر روی پیکره‌های ساده و معمولاً سطوح اجرا می‌شوند. تکنیک کار ساده است، درنتیجه زمان اجرا هم بسیار کوتاه است. جنس فلز مس و برنج است و مخاطب این آثار طبقهٔ متوسط و هنردوست جامعه است که در حد توان و با خرید این آثار به احیای هنر سنتی کشور کمک می‌کند. دیگر هنرمندان قلمزن که آثار نفیس و موزه‌ای خلق می‌کنند، به دو گروه مدرن و سنتی تقسیم می‌شوند. تکنیک اجرای آثار نفیس شامل جنده‌کاری و ریزقلم و پرداخت کار شامل سایه‌زنی و... بسیار وقت‌گیر بوده و دقت و مهارت بالایی می‌طلبد. هنرمندان سنتی و پیشکسوت معمولاً همان سبک‌ها و مکاتب ادوار پیشین را تکرار می‌کنند. اما هنرمندان جوان، هم در ساخت قالب و پیکره، هم در اجرای قلم و هم در انتخاب مضامین جهان‌شمول، شروع تغییرات نوآورانه را رقم زده‌اند. جنس این آثار، مس، برنج و نقره است که بخش‌هایی از آن‌ها مطلا می‌شوند. در جدول (۱)، زمینه‌ها و عوامل شکل‌دهندهٔ هنر دوره‌های صفوی و معاصر ارائه شده‌اند.

جدول ۱: زمینه‌ها و عوامل شکل‌دهندهٔ هنر دوره‌های صفوی و معاصر

دورهٔ تاریخی	زمینه‌های مذهبی	زمینه‌های علمی- فرهنگی	زمینه‌های اجتماعی - سیاسی	زمینه‌های اقتصادی
دورهٔ صفوی	- استقرار تشیع به‌عنوان مذهب رسمی کشور که ایران را از همسایگان سنی‌مذهب جدا و خطر تجزیهٔ ایران را دفع کرد (قائینی، ۱۳۸۸: ۵۱). - تبلور احساسات مذهبی مردم، اهتمام بیش از پیش به برگزاری آیین‌های مذهبی و مراسم ولادت و شهادت امام علی (ع) در سراسر کشور (همان: ۵۶). - احترام شاه عباس به پیروان دیگر ادیان و به‌خصوص آزادی مسیحیان در ساخت کیسا و انجام فرایض دینی (فلسفی، ۱۳۵۳، ج.۳: ۱۷- ۱۸) بدون اجازهٔ تبلیغ. - ضرب سکه‌هایی با عنوان «بنده شاه ولایت» توسط شاه طهماسب (اسکندربیک منشی، ۱۳۵۰: ۴۵).	- توجه به مضامین ادبی و عرفانی و اقبال هنرمندان به شعرای کلاسیک ایران - هم‌عصری با اندیشمندان و فیلسوفان بزرگ ایران اسلامی (عموئیان، بلخاری، و آژند، ۱۴۰۱: ۱۲۸) هم‌چون ملاصدرا، شیخ بهایی، میرفندرسکی، میرداماد و علامه مجلسی. - دعوت از استادکاران چینی توسط شاه عباس اول جهت آموزش به سفالکاران ایرانی (سیوری، ۱۳۹۴: ۱۴۱). - اعزام هنرمندان به اروپا و کشور ایتالیا جهت فراگیری هنر نقاشی (قائینی، ۱۳۸۸: ۹۴). - ارائهٔ سبک مشخص هنری و الگوی موردقبول دربار از سوی رئیس کتابخانهٔ سلطنتی (وندشعاری، ۱۴۰۰: ۷۶).	- ثبات حاکمیت/حکومت قدرتمند و متمرکز؛ تبلور احساسات ملی به‌خصوص در دفع خطر عثمانیان (حکومت مذهبی و ملی‌گرا) - ساخت جاده و کاروانسراها که بر ارتباطات و تعاملات صنعتگران و هنرمندان داخلی با هنرمندان ارمنی، ازبک، تاجیک، گرجی و عثمانی تأثیر گذاشت (Herbert, 1928 : 143). - هنردوستی حاکمان صفوی، حفاظت مستقیم حاکمان از جان هنرمندان شاخص در جنگ‌ها و تلاطم‌های سیاسی- اجتماعی (سیوری، ۱۳۹۴: ۱۲۵؛ ایروین، ۱۳۸۹: ۱۳۵). - ایجاد دیپلماسی پایدار با جهان غرب (وندشعاری، ۱۴۰۰: ۷۷). - استخدام بردگان به‌عنوان سرباز توسط شاه عباس و ارائهٔ آموزش‌های ادبی و هنری (شعر و نقاشی) به آنان (ایروین، ۱۳۸۹: ۱۳۷).	- تبدیل هنرهای محلی به صنایع ملی و نظام‌مند، که به گفتهٔ کروسینسکی[۳] که برای خزانهٔ سلطنتی درآمدزایی داشته (سیوری، ۱۳۹۴: ۱۳۵- ۱۳۸). - راه‌اندازی کارگاه‌های صنعتی متمرکز و خلق آثاری تحت نظارت هنرمندان شاخص (عموئیان، بلخاری، و آژند، ۱۴۰۱: ۱۲۸) با مخاطبانی از دربار و عامهٔ مردم. - تخصیص دستمزد سالیانهٔ ثابت به جمعی از هنرمندان شاغل در کارگاه‌های دولتی به گفتهٔ شاردن[۴] (ایروین، ۱۳۸۹: ۱۳۷). - ورود به بازارهای خارجی و به‌خصوص اروپا و رونق بیش از پیش تجارت. - سفارشی‌سازی برای دربار، بنا به اشارهٔ آنتونی ولش[۵]، فروش مستقیم آثار نقاشی به بازرگانان توسط هنرمندان اگرچه رایج نیست، اما وجود دارد (سیوری، ۱۳۹۴: ۱۲۸).
دورهٔ معاصر	- استقرار تشیع به‌عنوان مذهب رسمی کشور. - تبلور احساسات مذهبی و اهتمام بیش از پیش به برگزاری آیین‌های مذهبی و بزرگداشت شعائر شیعی در سطح ملی. - احترام به پیروان ادیان ابراهیمی و توجه به حقوق اقلیت‌ها در قانون اساسی کشور (شعبانی، ۱۴۰۰: ۴۱) بدون اجازهٔ تبلیغ. - فراگیری استفاده از نمادهای شیعی توسط حاکمیت و مردم.	- پاسداشت مشاهیر ادب فارسی و آموزش مضامین ادبی و عرفانی به‌طور گسترده در نظام آموزشی کشور. - رشد بی‌سابقهٔ ظرفیت‌های نظری علوم؛ رشد فزایندهٔ فرایند تولید علم؛ سهولت دسترسی به منابع کتابخانه‌ای و اسنادی برای همه. - توجه به احیای صنایع‌دستی؛ بازخوانی و معرفی میراث ملی و فرهنگی ذیل پژوهش‌های علمی. - موزه‌داری دولتی و مجموعه‌داری خصوصی. - شکل‌گیری جنبش هنر نوگرای ایران؛ مواجههٔ هنرمندان با کثرت سبک‌ها و جنبش‌های هنری جهانی.	- نظام سیاسی مقتدر و متمرکز؛ تبلور احساسات ملی به‌خصوص در دفاع مقدس (حکومت مذهبی و ملی‌گرا). - دستیابی گسترده به شبکه‌های اجتماعی، ابزارهای ارتباطی و منابع تاریخی و علمی ایران و جهان. - استقلال سیاسی و شغلی هنرمندان. - دیپلماسی ناپایدار با جهان غرب به‌دلیل تحریم‌های مغرضانه و یک‌جانبهٔ غرب علیه ایران. - آموزش هنرهای سنتی و نو به زندانیان و بعضاً اعزام آن‌ها به کارگاه‌های هنری نظیر قالی‌بافی.	- تفکیک فعالیت‌های هنری از صنعتی (تولیدات انبوه)؛ معافیت مالیاتی هنرمندان. - رشد کمّی طبقهٔ متوسط کشور و گسترش شهرنشینی و اقبال این طبقه به محصولات هنری بازاری؛ رواج فرهنگ مصرف‌گرایی. - عدم امنیت شغلی هنرمندان؛ اقبال طبقات مختلف جامعه به محصولات وارداتی. - حضور کمرنگ در بازارهای خارجی به‌دلیل تحریم‌های مغرضانهٔ خارجی و نبود سیاست‌های یکپارچهٔ داخلی. - فروش از طریق بازارهای فیزیکی و برخط؛ فروش از طریق حراج‌ها و نمایشگاه‌های فروش.

۶. ضرورت باززنده‌سازی قلمزنی عصر صفوی در بازار معاصر

آثار قلمزنی دورهٔ صفوی، اعم از آثار فاخر درباری و تولیدات انبوهِ کارگاه‌های صنعتی، کاملاً کاربردی هستند. بنابراین طبقات مختلف اجتماع، مخاطب هدف این بازار بوده‌اند. در دورهٔ صفوی، فرم، مضمون، تکنیک، جنس و... در خدمت خلق ظروف و اشیای موردنیاز زندگی روزمرهٔ مردم است. شایسته است قلمزنی معاصر نیز ساختاری اصیل و منحصر به دورهٔ تاریخی و بستر اقتصادی و فرهنگی خود تعریف کند. بدیهی است که بازار، رمز زنده‌نگهداشتن هنرهای سنتی است و هنرمند معاصر برای ابقای صنایع‌دستی، نباید به یافتن جایگاه‌های موجود در بازار اکتفا کند، بلکه می‌تواند با ارتقای وزنِ نظری این حوزه و با تعریف فرصت‌هایی نوین در بازارهای داخلی و خارجی، ضامن حفظ، معرفی و توسعهٔ صنایع‌دستی کشورش باشد. هم‌چنین ضروری است هویت فرهنگی و تاریخی مستتر در این هنرها، به نحوی روزآمد و کاربردی در اختیار نسل جوان و مخاطبانِ معاصر قرار بگیرد. پژوهش حاضر به هیچ‌روی ارزش آثار هنری را برمبنای شاخصه‌های نظام سرمایه‌داری تعریف نمی‌کند، بلکه می‌خواهد (بدون ورود به حوزهٔ علم اقتصاد هنر) نظر هنرمند معاصر را به این مهم جلب کند که هم‌راستایی مضمون و کاربرد با یکدیگر، قلمزنی دورهٔ صفوی را به اوج شکوفایی رساند. مدلی که باززنده‌سازی آن در دورهٔ معاصر، و با درنظرگرفتن نیازهای روز جامعه قابل اجراست. به‌نظر می‌رسد تکرار ساخت آثار فلزکاری دوره‌های تاریخی پیشین، بی‌تأثیر از نظام استاد- شاگردی نباشد. اما می‌توان با تأمین پشتوانهٔ علمی و نظری این هنر سنتی، هنرمندان قلمزن را به پی‌ریزی چهارچوب‌های فکری و سبک انحصاری بازار امروزِ فلزکاری ایران ترغیب نمود.

۷. مطالعهٔ تحلیلی- تطبیقی قلمزنی عصر صفوی و دورهٔ معاصر از منظر مضمون

در توضیح تفصیلی این بخش، یادآوری چند نکته ضروری است، نخست آن‌که در جمع‌آوری آثار فلزکاری دورهٔ صفویه از موزه‌های یادشده، تنها آثاری انتخاب شدند که در سند موزه و شناسنامهٔ اثر، تکنیک اصلی کار «قلمزنی» است. در ادوار مختلف تاریخی آثاری وجود دارند که صنعتگر در حین ساخت در بخش‌های بسیار محدودی از کار، از ابزار قلم بهره گرفته، اما عنوان کلیِ تکنیکِ کار، قلمزنی نیست. دوم آن‌که اسناد و شناسنامه‌های مربوط به تعدادی از آثار موزه‌های خارجی، با همان اسناد در پایان‌نامه‌ها و کتاب‌ها مغایرت دارند. اطلاعات اثر در این پژوهش، به شناسنامهٔ آن اثر در موزه استناد می‌کند. نکتهٔ دیگر آن‌که در انتخاب نمونه‌های آماری از ورود به عَلَم‌سازی، ساخت جنگ‌افزار و ساخت اشیاء مربوط به علم نجوم پرهیز شد. چراکه هریک از آن‌ها دارای مباحث گسترده و عمیقی است که در این مجال نمی‌گنجند. ضمناً همان‌طور که در سطور بالا اشاره شد، تکنیک ساخت این آثار اغلب از فولادسازی، مشبک‌سازی و طلاکوبی پیروی می‌کند و به‌ندرت قلمزنی شده‌اند. پیشینهٔ پژوهش نیز روشن می‌سازد که در حوزه‌های یادشده، مکتوباتی اختصاصی و متمرکز تدوین شده‌است.

جامعهٔ آماری قلمزنی معاصر ایران بسیار وسیع است. بنابراین باید دقت شود که نمونه‌های آماریِ پژوهش، فضای روشن و جامعی از ویژگی‌های محتوایی و بصری این دوره را ارائه دهند. نتایج مطالعاتِ آماریِ پیش‌تولیدِ پژوهش نشان داد که مجموعهٔ داخلی «گالری مس‌نگار تهران» آثار معاصر متعلق به هنرمندان و اساتید برجسته و صاحب‌سبکی را در خود جای داده‌است. این آثار، تمامی سبک‌های قلمزنی معاصر را شامل می‌شوند. به‌منظور تطبیق آثار قلمزنی دوره‌های صفوی و معاصر، جدول (۲) شامل همهٔ اطلاعات شکلی و محتوایی، طرح و تدوین شده‌است.

به‌طور کلی، به‌کارگیری نقش‌مایه‌ها در طراحی یک اثر قلمزنی به دو صورت انجام می‌شود: نخست آن‌که نقش‌مایه‌ها بدون پیگیری مضمون و موضوعی مشخص، صرفاً جهت تزئین در کنار هم قرار می‌گیرند. به بیان روشن‌تر، هنرمند به‌دنبال ارائهٔ طرحی است که به‌لحاظ صورت، پخته و کامل باشد. در این نوع از طراحی، هدف از چیدمان نقش‌مایه‌ها در قالب طرحِ کلی، استغنای شکلی و ارتقای اسلوب‌های بصری طرح است؛ دوم آن‌که خطنگاره‌ها و نقش‌مایه‌های متنوع در کنار هم، یک موضوع واحد را طراحی کرده و به آن جان می‌بخشند. موضوع موردمطالعهٔ پژوهش حاضر، دسته‌ای از آثار است که واجد مضمون هستند. مفاهیم و مضامین استنباط‌شده از طرح کلی آثار قلمزنی نیز به دو بخش تقسیم می‌شود: ۱) مفاهیم و مضامین استنباط‌شده از کتیبه‌ها و خطنگاره‌ها، ۲) مفاهیم و مضامین استنباط‌شده از نقش‌مایه‌های گیاهی، هندسی، جانوری، انسانی و اشیاء.

۷-۱. مفاهیم و مضامین استنباط‌شده از کتیبه‌ها و خط‌نگاره‌ها در نمونه‌های قلمزنی دورهٔ صفوی

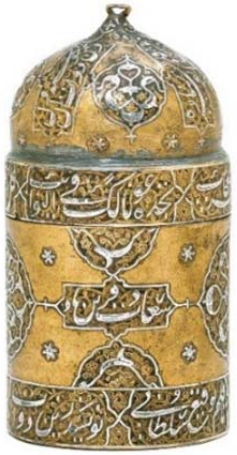
خط، شاخص‌ترین نقش در فلزکاری عصر صفوی است. در دورهٔ صفویه طرح‌های کنگره‌دار و متداخل به همراه خط به‌کاررفته‌است. در بیش‌تر کتیبه‌های عصر صفوی، خط‌نگاره‌ها و نقش‌مایه‌های اسلیمی با هم ترکیب شده‌اند (علی‌پور، ۱۳۹۲: ۳۷). کتیبه‌ها علاوه‌بر شاخصه‌های زیبایی‌شناسانه، واجد معنا و پیام هستند. به بیان دیگر کتیبه، نقش‌مایه‌ای تزئینی محسوب می‌شود که با هدف انتقال مفهومی معین، طراحی و اجرا شده‌است. ساریخانی کتیبه را از تزئینات رایج روی اشیاء فلزی می‌داند (ساریخانی، ۱۳۹۲: ۱۵۹). به‌لحاظ مضمون و محتوا، اغلب کتیبه‌ها در دوران صفوی اطلاعات ارزشمندی متناسب با کاربری اثر ارائه می‌دهند (بلر و بلوم، ۱۳۸۱: ۵۱). فلزکاری دورهٔ صفویه آمیزه‌ای از هنر قلمزنی و خطاطی است که آثاری تزئینی و کاربردی آفریده‌است (ویلسون، ۱۳۶۶: ۷۸).

۷-۱-۱. مضامین دینی- مذهبی (آیات قرآن، ادعیه، اسامی امامان شیعه و صلوات کبیره)

در دورهٔ اسلامی بسیاری از آثار هنری دربردارندهٔ آیات قرآنی، احادیث و ادعیه است. این کتیبه‌ها معمولاً با نقش‌مایه‌های گیاهی و هندسی تزئین شده‌اند. کتابت آیات قرآنی و ادعیه در دورهٔ صفویه بسیار رایج بوده، به‌نحوی که در هیچ دورهٔ دیگری به این گستردگی دیده نشده‌است (شریعت، ۱۳۸۷: ۵۳). با حاکمیت حکومت شیعی‌مذهب صفویه، آثار هنری بسیاری با کتیبه‌نگاری صلوات کبیره خلق شدند. کتیبه‌هایی که آثار فلزی دورهٔ صفوی را با مضمون تشیع مزین کرده‌اند، در سه گروه موردمطالعه قرار می‌گیرند: ۱) دعاهای استعانت از پروردگار به‌حق نام‌های دوازده امام یا غالباً چهارده معصوم؛ ۲) ذکر نام حضرت علی (ع)؛ ۳) اشعاری در ستایش حضرت علی (ع) (ملکیان شیروانی، ۱۳۸۵: ۲۸۱). جوانیان، رشد فزایندهٔ کتیبه‌نگاری را حاصل منع صورت‌نگاری در عصر صفوی می‌داند (۱۳۹۰: ۳۶۶).

تصویر ۱: دیگ مسی، ایران، سده ۱۰ ه.ق/ اوایل قرن شانزدهم م.، محفوظ در موزهٔ هرمیتاژ (URL2).

تصویر (۱) متعلق به دیگ مسی قلع‌اندود به ابعاد ۳۳ سانتی‌متر مربوط به دورهٔ صفویه است. در کتیبهٔ نواری نزدیک به لبهٔ خارجی ظرف، صلوات کبیره با خط ثلث خطاطی و قلمزنی شده‌است. لبهٔ تحتانی کتیبهٔ نواری مذکور با نقوش گیاهی تزئین شده و مضمون اصلی این اثر، شیعی است.



تصویر ۲: مرکبدان برنجی، میرک حسین، ایران، تبریز، ۹۱۵-۹۲۵ ه.ق/ ۱۵۱۰-۱۵۲۰ م.، محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (URL1).

تصویر (۲) متعلق به مرکبدان برنجی دورهٔ صفویه، اثر «میرک حسین» متعلق به قرن ۱۰ ه.ق است که در تبریز کشف شده و امروزه در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت نگهداری می‌شود. این مرکبدان مزین به دعای نادعلی (شامل عبارات: نادِ عَلیاً مَظهَرَالعَجائِب، تَجِدهُ عَوناً لَکَ فِی النَوَائِب، کُلّ هَمٍ وَغَمٍّ سَیَنجَلی) با خط نستعلیق است (جوانیان، ۱۳۹۰: ۲۴۱). در عصر صفوی دوات‌هایی با سبکی تازه از جنس مفرغ و برنج با درپوش گنبدی‌شکل ساخته شدند. دوات‌هایی که منقوش به کتیبه‌های نقره و یا طلاکوبی‌شده به خط نسخ و نستعلیق بودند. این محصول هنری، طرفداران بسیاری در داخل و خارج از کشور (ونیز تا هندوستان) پیدا کرد (احسانی، ۱۳۹۰: ۱۷۹). برخلاف دورهٔ معاصر که اشیای قلمزنی، تزئینی بوده و هنرمندان با چالش‌های فراوانی جهت فروش روبه‌رو هستند؛ آثار قلمزنی دورهٔ صفوی کاملاً کاربردی محسوب می‌شده‌اند و این نوع مرکبدان‌های برنجی فروش بسیار موفقی در بازارِ عرضه داشته‌اند.

۷-۱-۲. مضامین ادبی (اشعار فارسی)

آن‌چه قلمزنی عصر صفوی را از قلمزنی سده‌های پیش از آن در دورهٔ اسلامی متمایز می‌کند، بازگشت به مضامین بومی و هم‌چنین ورود خط نستعلیق در فرم، و شعرِ پارسی در مضمونِ آثار این دوره است. قلمزنی عصر صفوی ضمن توجه به مبانی و اصول مذهبی در طراحی‌ها، روحی ایرانی به تمام آثار می‌بخشد و با به‌کارگیری گستردهٔ خط نستعلیق و اشعار کلاسیک ادبیات

فارسی، از آثار قلمزنی دورهٔ سلجوقی که برمبنای قرآن و سنت، از خط و زبان عربی بهره می‌برد، به‌تدریج فاصله می‌گیرد. به بیان دیگر، فراوانی استفاده از خط و زبان عربی در دورهٔ صفوی در مقایسه با دورهٔ سلجوقی کم‌تر است (نوروزی‌طلب و افروغ، ۱۳۸۹: ، ۱۱۴، ب). تصویر (۳) مربوط به دخلی مسی از دورهٔ صفوی است که اشعاری از حافظ به خط نستعلیق روی آن نقر شده‌است: آن کس که به دست جام دارد/ سلطانی جَم مدام دارد/ آبی که خِضر حیات از او یافت/ در میکده جو که جام دارد.

۷-۱-۳. مدح و ستایش شاهان و بزرگان

در نظام‌های سلطنتی، مدح و ستایش حاکمان امری رایج بوده‌است. آثار قلمزنی صفویه نیز از این امر مستثنا نیستند. سفارشی‌سازی این آثار برای درباریان باعث شده تا شاهد کتیبه‌هایی در مدح شاهان و مقام‌های سیاسی وقت باشیم. تصویر (۴) مربوط به قندیلی مسی با سه دستهٔ نگهدارنده است. قسمت زیرین لبه و سطح بدنهٔ این قندیل با شمسه‌ها و کتیبه‌هایی مزین شده‌است. این کتیبه‌ها به خط ثلث هستند و سه شمسهٔ دایره‌ای‌شکل با نقوش گیاهی کتیبه پایینی را به سه بخش تقسیم کرده‌اند. متن کتیبه‌ها به عربی و سراسر مدح و ستایش شیخ صفی‌الحق است (افروغ، ۱۳۹۲: ۹۲). این اثر متعلق به شهر اردبیل است (فراست، ۱۳۸۴: ۶۸). مضمون متن در بسیاری از کتیبه‌های آثار عصر صفوی، صاحب آن را مخاطب قرار می‌دهد و به مدح و ستایش او می‌پردازد. این امر بیان‌گر تأثیر و نفوذ مستقیم دربار در طراحی و ساخت این آثار است، چراکه اغلب سفارش‌دهندگان از دولتمردان بوده‌اند.

تصویر ۳: دخل مسی، ایران، اواخر سده ۱۱، اوایل سده ۱۲ ه.ق/ اواخر قرن ۱۷ و اوایل قرن ۱۸ م.، محفوظ در موزهٔ هرمیتاژ (URL2)

تصویر ۴: قندیل مسی، اردبیل، اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ ه.ق، محفوظ در بخش دوران اسلامی موزهٔ ملی ایران.

۷-۲. مفاهیم و مضامین استنباط‌شده از نقش‌مایه‌های گیاهی، هندسی، جانوری، انسانی و اشیاء در آثار صفوی

۷-۲-۱. طبیعت‌نگاری

اگرچه طبیعت‌نگاری از موضوعات پرتکرار فلزکاری دورهٔ صفوی است، اما با نگارگری همان دوره تفاوت‌هایی اساسی دارد. در این دست آثار که معمولاً روی شمعدان‌های برنجی اجرا شده‌اند، نقوش جانوری غیرواقع‌گرایانه با نقوش گیاهی انتزاعی احاطه شده‌اند. تصویر (۵) مربوط به پایهٔ شمعدانی برنجی و متعلق به دورهٔ صفوی است که بر آن، نقوش جانوری بدون خلق و ارائهٔ تصویری واقع‌گرایانه از طبیعت، به‌صورت تک‌نگاره در میان نقوش گیاهیِ تکرارشونده کار شده‌اند.

تصویر ۵: پایه شمعدان برنجی، ایران، اواخر قرن۱۱ و اوایل قرن ۱۲ هجری قمری، محفوظ در موزهٔ هرمیتاژ (URL2)

۷-۲-۲. صحنه‌های شکار

موضوع شکار و شکارگاه از قدیمی‌ترین مضامین مورداستفادهٔ بشر بوده، به‌طوری که عمدهٔ آثار به‌دست آمده از انسان ماقبل تاریخ، ابزار مربوط به شکار بوده و تصاویر برجامانده از آن دوران هم بدون‌شک در ارتباط با صحنه‌های شکار بوده‌است (سعیدی، اکبری، چرخی، و پورنامی، ۱۳۹۶: ۵۱- ۷۲). شکار از موضوعات اصلی نگارگری عصر صفوی محسوب می‌شده و فلزکاران آن دوره نیز گاهاً به این موضوع پرداخته‌اند.

تصویر (۶) متعلق به یک کاسهٔ مسی پایه‌دار با موضوع شکارگاه است. بالای ظرف، کتیبه‌ای نواری با محتوای صلوات امامـان شـیعه (ع) کار شده‌است. بر بدنهٔ جام دو سوار شکارچی در حال شکار و دو خرگوش در حال گریزند. یک قلاده سگ شکاری نیز در صحنهٔ شـکار حاضـر است.

۷-۲-۳. صور فلکی روی جام چهل‌کلید و کاسهٔ دعایی

عموئیان، بلخاری و آژند، دربارهٔ کاسـه‌های دعـایی صـفویه می‌نویسـند: «نقوش درون و بیرون کاسه‌ها و جام‌ها، همگی نمادین بوده و بـه اشـعار شاعران فارسی‌زبان، اسامی خدا و امامان معصوم (ع) مزین شده‌است» (۱۳۹۹، ۱۶۰). نمایش بروج دوازده‌گانـه معمـولاً بـا آیـات قرآنـی و ادعیـه همـراه می‌شـود. قلمزنـی صـور فلکـی یـا همـان بـروج دوازده‌گانـه در دورهٔ صفوی روی جام چهل‌کلید (نام دیگر آن جام تفـأل اسـت) مرسـوم بوده‌است و غیب‌گویان و فالگیران این دوره، از این جام برای پیشـگویی، استخراج طالع و گشـودن بخـت اسـتفاده می‌کردنـد (جوانیـان، ۱۳۹۰: ۱۹۴).

تصـویر (۷) متعلـق بـه جـام چهـل‌کلیـد برنجـی محفـوظ در موزهٔ هرمیتاژ است. نوار بالایی ظرف منقوش به ادعیه اسـت و در ردیـف دوم پس از آن، نزدیک به لبهٔ ظرف، کتیبـه‌هایی در قاب‌هـای مجـزا بـه صـورت نـواری آمده‌انـد کـه محتـوای آن‌هـا صـلوات کبیـره اسـت. زیـر کتیبه‌ها، ۱۲ ترنج، صور فلکی را دربرگرفته‌اند.

تصویر ۶: کاسهٔ پایه‌دار (جام)، ایران، تبریز، ۱۶۳۰- ۱۶۵۰ میلادی برابر با ۱۰۳۹-۱۰۵۹ هجری قمری، محفوظ در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (URL1)

تصویر ۷: جام چهل‌کلید برنجی، ۱۰۳۶-۱۰۳۷ ه.ق/ ۱۶۲۷-۱۶۲۸م.، محفوظ در موزهٔ هرمیتاژ (URL2)

۷-۳. مفاهیم و مضامین استنباط‌شده از کتیبه‌ها و خط‌نگاره‌ها در نمونه‌های قلمزنی دورهٔ معاصر

۷-۳-۱. مضامین دینی - مذهبی (آیات قرآن، ادعیه، اسامی امامان شیعه و صلوات کبیره)

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، پژوهشگران رشـد فزاینـدهٔ اسـتفاده از خـط در هنـر فلزکـاری را بـه‌دلیل منـع صـورت‌نگاری در دورهٔ اسـلامی می‌دانند اما با وجود این‌که این منع امروزه بـه‌جـز در مـواردی خـاص وجـود نـدارد، هـم‌چنـان شـاهد اسـتقبال گسـتردهٔ هنرمنـدان قلمـزن از کتیبه‌سازی هستیم. در این میان، مضامین مذهبی هم در آثار هنری و هم در آثار بازاری به کرات قابل مشاهده‌اند.

تصویر ۸: کاسهٔ درب‌دار مسی، ساخت پیکره توسط نیکوبخت، خوشنویسی اثر رحیمی، طرح و قلم از منصور حافظ‌پرست، آرشیو نگارخانه مس‌نگار (URL3)

تصویر ۹: گوی طلاکوب فولادی، زیرساخت سعید کیانی، طراحی و قلم منصور حافظ‌پرست، آرشیو نگارخانه مس‌نگار (URL3)

تصویر (۸) متعلق به یک کاسهٔ دربدار مسی است که پیکرهٔ آن توسط نیکوبخت ساخته شده و خوشنویسی آن، اثرِ رحیمی و طراحی و قلم کاسه، اثر منصور حافظپرست است. بر کتیبهٔ نواری نزدیک به لبهٔ خارجی ظرف، آیهٔ ۲۵۵ سورهٔ بقره (آیه‌الکرسی) با خط ثلث قلمزنی شده‌است. مضمون اصلی این اثر، قرآنی است.

۷-۳-۲. مضامین ادبی (اشعار فارسی)

عسگرنژاد و گذشتی، تمام نوشته‌ها را نگاره‌وار می‌بینند که تابلویی زیبا و کامل را برای بیان مقصود نهایی شاعر رقم می‌زند. ایشان با اشاره به کتاب المناظر و تنقیح‌المناظر ابن‌هیثم که تجسم را یکی از اصول بیست‌ودوگانهٔ زیبایی و زیبایی‌آفرینی می‌داند، خیال و تجسم را وجه مشترک ادیب و هنرمند دانسته، و برای هنر و ادبیات مشرق‌زمین پیوند عمیقی قائلند. هنر کتابت و نگارگری ایران شاهد این مدعاست (۱۳۹۳: ۱۶۶). استفاده از اشعار فارسی و خط نستعلیق که از دورهٔ صفوی در هنر فلزکاری آغاز شد، تاکنون ادامه داشته‌است.

تصویر (۹) متعلق به گوی طلاکوب فولادی با پیکره‌سازی کیانی و طراحی و قلم منصور حافظپرست است. اشعاری از فخرالدین عراقی بر کتیبهٔ نواری اثر نقش بسته است. هر مصرع، داخل یک قاب قلمزنی شده‌است. سطح تمام ظرف با نقوش گیاهی و اسلیمی پوشیده شده و بر محورِ گوی نیز یک پرندهٔ فولادی طلاکوب نصب شده‌است.

ابیات اثر به این شرح است:

ما رخت ز مسجد به خرابات کشیدیم — خط بر ورق زهد و کرامات کشیدیم

در کوی مغان در صف عشاق نشستیم — جام از کف رندان خرابات کشیدیم

گر دل بزند کوس شرف شاید ازین پس — چون رایت دولت به سماوات کشیدیم

۷-۳-۳. مدح مفاخر

در دورهٔ معاصر تندیس‌سازی جهت تقدیر و بزرگداشت مشاهیرِ علم، فرهنگ، ادب و هنر جای مجیزگویی را گرفته‌است. هرچند هنرمندان و صورتگران دورهٔ صفوی آزادی بیش‌تری در نگارگری تصاویر انسان نسبت به دوره‌های پیشین داشتند (احسانی، ۱۳۹۰: ۱۹۴)، لکن به‌ندرت نگاره‌های زنان و مردان بر روی آثار فلزی دیده می‌شوند. در قلمزنی عصر صفوی به‌دلیل آشنایی تازه با فقه شیعه و منع صورت‌نگاری، بیش‌تر از خط‌نگاره‌ها و نقش‌مایه‌های گیاهی و هندسی استفاده می‌شد. اما امروزه با اجتهادهای جدید، منع صورت‌نگاری و تندیس‌سازی به‌جز در مواردی خاص برداشته شده‌است. درنتیجه در قلمزنی معاصر، نقش‌مایه‌های گیاهی و هندسی اصل نیستند و برای تزئین و فضاسازی مضمون اصلی که شامل نقوش جانوری و انسانی است به کار می‌روند. شبیه‌زنی، تک‌نگاره‌های برجسته‌کاری‌شده و تندیس‌های یکپارچه، از قالب‌های مرسوم و موردعلاقهٔ هنرمندان فلزکار معاصر است.

تصویر ۱۰: تندیس ابوالقاسم فردوسی، اثر مهدی جزی، آرشیو نگارخانه مس‌نگار (URL3)

تصویر (۱۰) متعلق به تندیس حکیم ابوالقاسم فردوسی است که توسط مهدی جزی روی ورق مس، سه‌بُعدی‌سازی شده‌است. اشعار قلمزنی‌شده در کتاب پیش روی فردوسی نیز ابیاتی از این شاعر بزرگ ایرانی است: چو ایران نباشد تن من مباد/ در این بوم و بر زنده یک تن مباد// همه سربسر تن به کشتن دهیم/ به از آنکه کشور به دشمن دهیم.

۷-۴. مفاهیم و مضامین استنباط‌شده از نقش‌مایه‌های گیاهی، هندسی، جانوری، انسانی و اشیاء در نمونه‌های دورهٔ معاصر

۷-۴-۱. تجسم بهشت

موضوع بهشت معمولاً با تصاویری خیال‌انگیز از مرغان بهشتی در میان شاخ و برگ گیاهان با مقیاس‌ها و فرم‌های فراواقعی نمایش داده می‌شود. اگرچه نقش‌مایه‌های گیاهی و جانوری از دیرباز در هنر ایران وجود داشته‌اند، اما ترسیم گل ومرغ به شیوهٔ کنونی در اواخر

دورۀ صفویه پدید آمد و در نقاشیِ ایرانِ عصرِ قاجار به اوج رسید. نقش‌مایۀ مرغِ تسبیح‌گویِ حق در فضایی خیال‌انگیز با گل‌هایی پرپیچ‌وخم، بهشت برین را تجسم می‌کند. هنرمندان معاصر به کرات طرح‌هایی با این مضامین را قلم زده‌اند. تصویر (۱۱) متعلق به یک تُنگ نقره اثر دامادی است. نمایش خیال‌انگیز گل و مرغان بهشتی در کنار هم اشاره به بهشت و زیبایی‌های آن دارد. اگرچه نقش‌مایۀ غالب در دورۀ صفویه، نقوش گیاهی است اما این نقوش در پی تبیین موضوع بهشت نبوده‌اند.

تصویر ۱۱: تُنگ دربدار نقره به همراه تصویر بزرگنمایی نقوش آن، اثر محراب دامادی، آرشیو نگارخانه مس‌نگار (URL3)

۷-۴-۲. مجلس بزم (مجلس‌سازی و طبیعت‌نگاری)

در مجالس بزم معمولاً عده‌ای از نوازندگان در حال نواختن آلات مختلف موسیقی هستند (حیدرآبادیان، ۱۳۹۲: ۱۳۹). در مجلس‌سازی شاهد نگاره‌هایی از مردان و زنان هستیم که صراحی و پیمانه به دست در حال نوشیدن شراب هستند. این آثار با نقش‌مایه‌های گیاهی، هندسی، جانوری، اندام انسانی، آلات موسیقی، جام و صراحی، ترسیم‌گر مجالس بزم هستند. این نقش‌مایه‌های موضوعی، در طبیعت اجرا می‌شوند و معمولاً با ترنج قاب گرفته می‌شوند. تصویر (۱۲) متعلق به کاسۀ یکپارچۀ نقره است. این اثر بدیع طرح و قلم محمد حیدری است. آثار حیدری به لحاظ فرم و مضمون، منحصر به فرد است. اثر حاضر با کنار هم قرار دادن نقش‌مایه‌هایی هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی ترسیم‌گر مجلس بزمی در طبیعت است. در دورۀ معاصر آثار بسیاری با موضوع مجلس‌سازی در طبیعت خلق می‌شوند.

تصویر ۱۲: کاسه یکپارچۀ چکشی، برجسته‌کاری و ریزقلم، نقره، اثر محمد حیدری، آرشیو نگارخانه مس‌نگار (URL3)

۷-۴-۳. نمایش زندگی روزمرۀ مردم عادی

این صحنه‌ها شامل نگاره‌های زنان، مردان و گاهی چهارپایان اهلی در حال انجام امور روزمرۀ زندگی است: اموری مانند دادوستد و معامله در بازار، کشاورزی و نمایش پیشه‌های مختلف. مبنای هر اثر هنری، طرح اولیۀ آن است. در مطالعۀ تاریخ هنر قلمزنی شاهد آن هستیم که نگارگری، همیشه یک مرحله پیش‌تر از قلمزنی است. اگرچه واقع‌گرایی و نمایش زندگی روزمرۀ مردم عادی با آثار نقاشانی چون کمال‌الدین

بهزاد آغاز شد، اما تحت‌تأثیر هنر نقاشی غرب و با آثار شاخص هنرمندِ مردم‌نگار، رضا عباسی به اوج رسید (حسینی‌بای، ۱۳۹۰: ۶). درنتیجه، موضوع مردم‌نگاری و نمایش زندگی مردم عادی پس از دورهٔ صفویه بر روی آثار فلزی باب شد.

تصویر (۱۳) با عنوان «عروسی سنتی» متعلق به یک شکلات‌خوری سه‌بُعدی‌سازی چکشی قلمزدهٔ نقره است که در دورهٔ معاصر و توسط محسن براتی اجرا شده‌است. درب این شکلات‌خوری، تندیسی از عروس و بدنهٔ آن شامل نگاره‌های انسانی است که در تدارک مجلس عروسی و مشغول انجام پیشه‌های متنوع هستند. تصویر (۱۴) متعلق به یک گلدان پایه‌دار نقرهٔ یکپارچه است که راوی حکایت کاشت، داشت و برداشت است. این گلدان با کتیبهٔ نواری به خط میخی به دو بخش تقسیم می‌شود. روی قسمت زیرین، گل و بوته برجسته‌کاری شده و قسمت فوقانی، نمایی از زندگی کشاورزان است. این اثر قلم حبیب آروان است که با نقوش انسانی، گیاهی، جانوری و ابزارآلات کشاورزی، روایت‌گر زندگی مردم عادی در طبیعتی روستایی است.

تصویر ۱۳: شکلات‌خوری چکشی قلمزدهٔ نقره، اثر محسن براتی، آرشیو نگارخانه مس‌نگار (URL3)

تصویر ۱۴: گلدان یکپارچه نقره، راوی حکایت کاشت، داشت و برداشت، اثر حبیب آروان، آرشیو نگارخانه مس‌نگار (URL3)

۷-۴-۴. صحنه‌های شکار

صحنه‌های مربوط به شکار که همواره از موضوعات موردعلاقهٔ بشر بوده، امروزه نیز موضوع متداول هنرهای سنتی و صنایع‌دستی است. نقش شکارگاه در نگارگری ایرانی، پارچه‌های سنتی و قلمکار، سفالگری و فلزکاری هنوز از طرح‌های پرطرفدار و پرتکرار محسوب می‌شود. تصویر (۱۵) متعلق به بشقاب نقرهٔ مطلا با موضوع شکارگاه و به سبک ساسانی است. حبیب آروان ازجمله هنرمندانی است که بازآفرینی‌هایی بسیار قوی، بی‌نقص از آثار شناسنامه‌دار ساسانی ارائه می‌دهد. در صحنهٔ شکار، معمولاً شخص سوار بر اسب با تیر و کمان یا شمشیر در دست مشغول شکار حیوانات پیرامون است (حیدرآبادیان، ۱۳۹۲: ۱۳۹). موضوع شکارگاه در دورهٔ معاصر از موضوعات موردعلاقه و پرتکرار است.

تصویر ۱۵: بشقاب قلمزده نقره مطلا به همراه تصویر بزرگنمایی نقوش آن، طرح ساسانی، اثر حبیب آروان، آرشیو نگارخانه مس‌نگار (URL3)

۷-۴-۵. صحنه‌های نبرد

در صحنه‌های جنگ، جنگجویان سوار و یا پیاده، تن به تن یا گروهی، سلاح به دست در حال جنگیدن هستند (حیدرآبادیان، ۱۳۹۲: ۱۳۹). این رویارویی بین انسان با انسان و یا انسان با موجودات افسانه‌ای صورت می‌گیرد. شرح صحنه‌های مربوط به رویارویی و جنگ با اژدها یکی از موضوعاتی است که در متون کهن فارسی و ادبیات حماسی و اسطوره‌ای ایران، به آن پرداخته شده‌است. تصویر (۱۶) گلدان دربدار پایه‌داری اثر مجید بهرامی‌پور است که با بهره‌گیری از نقوش انسانی، جانوری و ابزارآلات جنگی، صحنهٔ نبرد با اژدها را تصویر می‌کند. بدنهٔ ظرف را اجزای بدن جانوران به چهار بخش تقسیم می‌کنند و به این صورت چهار قاب ساخته می‌شود که داخل آن‌ها، صحنهٔ جنگ است.

تصویر ۱۶: گلدان چکشی برجستهٔ نقره به همراه تصویر بزرگنمایی نقوش آن، اثر مجید بهرامی‌پور، آرشیو نگارخانه مس‌نگار (URL3)

نقش اژدها در هنر و ادبیات ایران، نمادی از نیروی شر است. این اژدها به دور بدن اسب و مرد پیچیده‌است. در نگاه اول، این جدال مفهومی اساطیری - حماسی دارد، بدین معنی که احتمالاً بر سر راه پهلوانی، اژدهایی مخوف خفته است و این پهلوان برای ادامهٔ مسیر راهی جز مقابله و نبرد با اژدها ندارد. اما شاید در نگاهی عمیق‌تر، این مبارزهٔ درونی انسان با نفس اماره‌اش است و اژدها همان نماد نفس اماره‌ای است که باید نابود شود چراکه مولانا نیز می‌گوید: مادر بتها بت نفس شماست / زان که آن بت، مار و این بت اژدهاست (نایب‌زاده، ۱۳۹۵: ۷۴).

جدول ۲: جدول تطبیقی آثار و تحلیل یافته‌ها

موضوع و مضمون	دورهٔ تاریخی	نقش‌مایه‌های اصلی	نمونه‌های تطبیقی	توضیحات تطبیقی- تحلیلی
مضامین دینی (آیات قرآن، ادعیه، اسامی امامان شیعه و صلوات کبیره)	صفوی			آثار قلمزنی دورهٔ صفویه کاربردی است مانند کاسه، دخل، کشکول، مرکبدان، شمعدان، اسطرلاب و ... بهدلیل فراگیرشدن آموزه‌های مذهب شیعه در عصر صفوی، هنرمندان به‌منظور تبرک‌جستن، از خطنگاره‌های قرآنی، ادعیه، صلوات کبیره، اسامی امامان شیعه بر روی ظروف و ملزومات کاربردی بهره می‌بردند. پرتکرارترین موضوع بر روی دخل‌ها و کاسه‌های فلزی عصر صفوی، مضامین شیعی (ادعیه، صلوات کبیره، و اسامی امامان شیعه) است. ولی در قلمزنی دورهٔ معاصر بیش‌تر شاهد کتیبه‌های قرآنی هستیم. اگر آثار هنری هر دوره را رسانهٔ آن عصر درنظر بگیریم، می‌توان نتیجه گرفت که به‌دلیل تأکید و توجه نظام معاصر بر وحدت مذاهب، به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، هنرمندان معاصر نیز برای حفظ وحدت جامعهٔ مسلمان، بر اشتراکات دینی (قرآن) تأکید دارند.
	صفوی			
	معاصر			

مضامین ادبی و عرفانی	صفوی			مضـامین ادبـی و عرفـانی اوج اشـتراک معنـایی قلمزنـی دورهٔ صـفوی و معاصـر اسـت. در هـر دوره بـا فراوانـی قابل‌توجهی از آثاری با کتیبه‌های فارسی روبه‌رو هستیم که اشعار کلاسیک ادب فارسی و خط نستعلیق را برگزیده‌اند.
	معاصر			
مدح شاهان و مفاخر	صفوی			هنرمندان عصر صفوی تحت حمایت دربار بودند. برخی از آثار هنری این دوره به سفارش شخص شاه بوده‌اند، درنتیجه کتیبه‌نگاری در مدح و ستایش شاه و درباریان مرسوم بوده‌است. هم‌چنین در ابتدای ظهور اسلام به دلیل منع و تقبیح صورت‌نگاری و تندیس‌سازی، هنرمندان به آفرینش انتزاعی انسان ازطریق نقوش هندسی روی آوردند (Melikian Chirvani, 1982 : 234). اما در دورهٔ معاصر و با معرفی استفتائات نوین در باب مجسمه‌سازی، هنرمندانِ مستقلِ از نظامِ حاکم، با تکنیک برجسته‌کاری سطوح و یا تندیس‌سازی به بازنمایی چهره‌ها و مفاخر علمی، ادبی، فرهنگی و هنری پرداخته‌اند.
	معاصر			
تجسم بهشت	معاصر			موضوع‌سازی با گل‌ومرغ و تجسم بهشت و باغ‌های بهشتی، در نقاشی دورهٔ قاجار به اوج رسید. درنتیجه ما شاهد این سبک از قلمزنی در دورهٔ صفویه نیستیم. تجسم بهشت، مضمون موردعلاقهٔ هنرمندان قلمزن دورهٔ معاصر است.
مجلس بزم (مجلس‌سازی و طبیعت‌نگاری)	صفوی			در فلزکاری عصر صفوی، نقوش جانوری بدون خلق و ارائهٔ تصویری واقع‌گرایانه از طبیعت، به‌صورت تک‌نگاره در میان نقوش گیاهیِ تکرارشونده، بدون موضوع و بسیار محدود کار می‌شده‌اند. اما در آثار قلمزنی دورهٔ معاصر شاهد مجلس‌سازی در طبیعت و باغ هستیم. این صحنه‌ها گاهی توسط ترنج قاب گرفته می‌شوند. البته گاهی نیز مجالس بزم درون عمارت و بنا تصویر می‌شود که نسبت به مورد قبل، فراونی کم‌تری دارد. نقش‌مایه‌های ابنیه در قلمزنی معاصر بیش‌تر جهت نمایش زندگی روزمرهٔ مردم عادی در بازار و در حال دادوستد، به‌چشم می‌خورد.
	معاصر			

زندگی روزمره (فعالیت‌های مردم عادی، دادوستد در بازار، کشاورزی و...)	معاصر			پرداختن به وجوه مختلف زندگی عادی و روزمرهٔ مردم، از موضوعات جدید در آثار قلمزنی است که در هنر فلزکاری عصر صفوی اصلاً مرسوم نبوده‌است. درواقع موضوع مردم‌نگاری و توجه به زندگی روزمرهٔ بدنهٔ جامعه، محصول نگرش‌های متأخر نسبت به عصر صفوی است. هنرمندان قلمزن معاصر، آثار فراوانی از روزمرگی مردم در بازار، در حال پیشه‌وری، رفت‌وآمد، مطالعه و... را با تکنیک‌های ریزقلم، نیم‌برجسته و سه‌بُعدی آفریده‌اند.
	معاصر			
صحنهٔ شکار	صفوی			در فلزکاری عصر صفوی، جانورسازی هم به‌لحاظ گونه، هم به‌لحاظ کمّی و هم به‌لحاظ مهارت در اجرای آناتومی، بسیار محدود بوده‌است؛ اما گاهاً شاهد آفرینش آثاری فلزی با موضع شکارگاه هستیم. در دورهٔ معاصر نیز، صحنه‌های مربوط به شکار معمولاً با سبک قلمزنی دورهٔ ساسانی و یا مُلهِم از نگارگری ایرانی اجرا می‌شوند.
	معاصر			
صحنهٔ نبرد (انسان با انسان، انسان با جانوران یا موجودات افسانه‌ای)	معاصر			صحنهٔ جنگ و درگیری یکی از موضوعات مورد علاقهٔ قلمزنان معاصر است. موضوعی که در آثار فلزی دورهٔ صفوی به آن پرداخته نشده‌است.
صور فلکی، جام چهل کلید و کاسهٔ دعایی	صفوی			در دورهٔ صفویه استفاده از علوم غریبه حتی در حکومت‌داری امری مرسوم بود (Melvin Koushki, 2020 : 311). بنابراین شاهد رشد ساخت و استفاده از فال‌نامه‌ها، اسطرلاب، جام چهل کلید، طلسم و... هستیم. اگرچه در دورهٔ معاصر نیز گروهی از افراد جامعه به مسائلی از این دست گرایش دارند، اما نزد قانون رسمی کشور، علمای دین و عموم مردم امری مذموم است. درنتیجه معمولاً شاهد عرضهٔ رسمی و نمایشگاهی این آثار نیستیم. فقه شیعه در دورهٔ معاصر، ضمن تأیید وجود عالم غیب، بر توسل به قرآن، عترت و ادعیهٔ مستند تأکید دارد.

۸. ارتباط معنایی میان موضوع‌سازی و کاربرد ظروف

همان‌طور که گذشت، آثار قلمزنی عصر صفوی کاملاً کاربردی بوده‌اند. هنرمندان فلزکار عصر صفوی مایحتاج زندگی روزمره را در فرم‌های متنوع از فلز ساخته و سپس با قلم تزئین می‌کردند. تنگ، دخل، تشت، درپوشِ غذا، کاسه، بشقاب، مشربه، سطل حمام، طبل، ابریق، کاسهٔ دعایی، کشکول، مرکبدان، پایه شمعدان و... همه و همه اشیائی کاملاً کاربردی بوده‌اند. اومبر[۶] و دنیزو[۷] نیز معتقدند که طرح‌های تزئینی

اسلامی اغلب نوعی هنر کاربردی محسوب می‌شوند. به بیان دیگر، نقش‌مایه‌های تزئینات اسلامی با وجود پرکار و پرجزئیات‌بودن، اغلب بر روی اشیاء کاربردی اجرا می‌شدند (۱۳۹۳: ۶). این در حالی است که آثار قلمزنی دورهٔ معاصر جنبهٔ تزئینی دارند. حتی زمانی که در میان نمونه‌های آماری دورهٔ معاصر با اشیائی چون شکلات‌خوری، گزخوری، پارچ و... مواجه می‌شویم، با توجه به جنس کار و حرمت استفاده از ظروف نقره و طلا در احکام اسلامی و هم‌چنین ارزش ریالی بالای آن، به روشنی درمی‌یابیم که این آثار صرفاً جنبهٔ هنری و تزئینی داشته و استفاده از آن‌ها هرچند بعید نیست اما معمول هم نمی‌باشد.

درحقیقت در دورهٔ صفویه «نقرکردن» اصل نیست، بلکه نوعی تکنیکِ تزئین است که در خدمت خالق اثر قرار می‌گیرد که البته به‌لحاظ ویژگی‌های شکلی و محتوایی‌ای که داراست، مبیّن هنر بی‌بدیل و دانش ادبی آفرینندگانِ آن نیز هست. اما اصل در دورهٔ معاصر، بازآفرینی هنر فاخر و ارزشمند «قلمزنی» فارغ از کاربرد آن است. هنرمند معاصر تنها به‌منظور باززنده‌سازی این هنر، با نهایت ظرافت و دقت، قلم خود را روی قالب‌های سنتی اجرا می‌کند. نمونه‌های معاصر شامل پلاک‌ها و بشقاب‌های تزئینی، مشربه، ابریق، دخل، تُنگ، صراحی، قندیل و... است که اگرچه در گذشته کاملاً کاربردی بوده‌اند، اما امروزه تنها جنبهٔ تزئینی دارند. مطالعهٔ اشیای قلمزنی دورهٔ معاصر این حقیقت را آشکار می‌سازد که هنرمندان معاصر کم‌تر به‌دنبال کاربردی‌کردن آثار و ورود این اشیاء به زندگی مردم بوده‌اند. بلکه تمرکز روی تکرارهای ماهرانه‌تر بوده‌است. به نظر نگارندگان، مبانی نظری طراحی قلمزنی معاصر نیاز مبرم به گذار از این مرحله دارد و این مهم جز با کار علمیِ محققان و ارائهٔ نتایج آن به کنشگران حوزهٔ قلمزنی ممکن نخواهد بود (جدول ۲).

۹. نتیجه‌گیری

از تحلیل یافته‌های پژوهش استنتاج می‌شود قلمزنی صفویه از منظر مضمون، واجد دو اصل تشیع و ملی‌گرایی است. آن‌جا که زیبایی خط نستعلیق در تعامل با اشعار فارسی، اشیائی فلزی درنهایت ظرافت را می‌آفریند، حاکی از وجود هنرمندانی متعهد به سرزمین ایران و سنت‌های تاریخی آن است؛ و آن‌جا که هنر قلمزنی با به‌کارگیری خطوط نسخ و ثلث، به تبیین اصول اعتقادی مذهب شیعه می‌پردازد، متعیّن وزن مذهبی این آثار است. وجود کتیبه‌های آیات قرآنی در دورهٔ معاصر، متأثر از تأکید حاکمیت بر وحدت مذاهب، مبیّن مضامین دینی و اسلامی است. مضامین شیعی در آثار برجستهٔ قلمزنی دورهٔ معاصر کم‌تر به چشم می‌خورند. در مقابل، قلمزنی عصر صفوی با به‌کارگیری مکرر کتیبهٔ صلوات کبیره و دعای نادعلی بر روی بسیاری از آثار، حاوی مضامین شیعی است. آن‌جا که هنرمندِ صنعتگر دورهٔ صفویه به کرّات به نقرِ کتیبه‌های مذهبی بر روی دخل‌ها (به‌منظور تبرک‌جستن و کسب روزی حلال) می‌پردازد، شاهد ارتباط عمیق معنایی میان کاربرد و مضمون هستیم.

در دورهٔ معاصر ارتباط معنایی چندانی بین موضوع‌سازی و کاربرد اشیاء هنری مشاهده نمی‌شود. تجسم بهشت، و پرداختن به مضامین انتزاعی، موضوع موردعلاقهٔ هنرمندان قلمزن معاصر است. قلمزنی دورهٔ معاصر با طبیعت‌نگاری، مجلس‌سازی، صحنه‌های مربوط به شکارگاه و نبرد، نمایش زندگی روزمرهٔ مردم عادی و طبقهٔ کارگر، آثاری مُلهم از هنر نگارگری ایران عصر صفوی و دوره‌های پس از آن خلق می‌کند که البته بی‌تأثیر از هنر نقاشی غرب هم نیست. به‌نظر می‌رسد هنر قلمزنی در امتداد شکوفایی و توسعهٔ مضامین در هنر نقاشی ایرانی، علاوه بر رشد چشمگیرِ صورت، جامه‌های نوینی از معنا بر پیکرهٔ فلزکاری ایران پوشانده‌است. می‌توان ادعا کرد که مضامین ادبی، اوجِ اشتراکِ معنایی قلمزنیِ دوره‌های صفوی و معاصر است. در هردو دوره با فراوانی قابل‌توجهی از آثاری با کتیبه‌های فارسی روبه رو هستیم که اشعار کلاسیک ادب فارسی و خط نستعلیق را برگزیده‌اند.

هرچند اشیاء قلمزنی هردو دوره از منظر نوع، مشابهت‌های زیادی به هم دارند، اما نکتهٔ اساسی اینجاست که تکرار ساخت مشربه، تُنگ، ابریق، دخل، قندیل و ... که در عصر خود جزء ملزومات زندگی بوده‌اند، در عصر حاضر حائز چه دلایل، و موجد چه ارزش‌هایی است؟ با توجه به ظرفیت‌های تئوریک کشور، پیشنهاد می‌شود قالب‌های معمول گذشته به‌روز رسانی شوند. امروز که اسناد کتابخانه‌ای و موزه‌ای این امکان را برای ما فراهم می‌کنند تا تمام زوایای هنر و تمدن ایرانی- اسلامی خود را بازشناسیم، شایسته است با مطالعهٔ نیاز و تقاضای روز جامعه، هنر قلمزنی را بر اشیاء روزآمد پیاده‌سازی و اجرا کنیم. به‌روز رسانی قالب‌های معمول و پیشین قلمزنی، و باززنده‌سازی نقوش و خط‌نگاره‌های عصر صفوی، می‌تواند به تعریف جایگاهی جدید برای عرضهٔ این آثار در بازار، بیانجامد. پژوهش حاضر در پی دعوت از دستان توانمند و پراعجاز هنرمندان این حوزه به باززنده‌سازی هنر قلمزنی سبک صفوی در مختصات امروز جامعه است. بدین معنا که از تکرار آثار پرتکلف و صرفاً تزئینی فاصله بگیرد. برای نزدیک‌شدن به موضوع می‌توان گفت به‌عنوان نمونه از تکرار ساخت مشربه، طاس، کاسه دعایی، قندیل، دخل، تنگ و... که

البته در عصر و زمان خود اشیائی کاربردی بوده‌اند، فاصله گرفته و با استفاده از قابلیت‌های شکلی و معنایی سبک صفوی، آثار کاربردی زمان خویش را بیافرینند.

پی‌نوشت‌ها

۱. موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (Victoria and Albert Museum یا V & A) در شهر لندن انگلستان از برترین موزه‌های جهان است که بالغ بر ۴/۵ میلیون اثر در خود جای داده‌است. این موزه در سال ۱۸۵۲ م. به نام ملکه ویکتوریا و پرنس آلبرت که در جوانی درگذشت، تأسیس گردید.

۲. موزهٔ هرمیتاژ (ارمیتاژ) (Hermitage Museum) واقع در شهر سن‌پترزبورگ روسیه، توسط کاترین کبیر در سال ۱۷۶۴ م. تأسیس شد و یکی از بزرگ‌ترین موزه‌های جهان است که سه شعبه نیز در شهرهای لندن، آمستردام و لاس وگاس دارد. بالغ بر ۳ میلیون اثر هنری در هرمیتاژ و شعبه‌هایش وجود دارند. کلیهٔ نمونه‌های قلمزنی این پژوهش که محفوظ در موزهٔ هرمیتاژ معرفی شده‌اند، در سن‌پترزبورگ نگهداری می‌شوند.

۳. یوداش تادئوش کرسیسنکی (Judasz Tadeusz Krusinski)، مترجم و سفرنامه‌نویس اهل لهستان که در سال ۱۷۰۷م. به دربار صفوی آمد.

۴. ژان شاردن (Jean Chardin) جواهرفروش و جهانگرد فرانسوی بود که کتاب ۱۰ جلدی او سفرهای سِر ژان شاردن یکی از بهترین کارهای پژوهشگران غربی دربارهٔ ایران و منطقه است.

۵. آنتونی ولش (Anthony Welch) استاد تاریخ هنر و پژوهشگر هنر اسلامی که آثار فاخری در رابطه با اصفهان در عصر صفوی ارائه کرده‌است.

6. Claude Humbert

7. Hé lè ne Denizot

منابع

احسانی، محمدتقی. (۱۳۹۰). هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

اسکندربیک منشی. (۱۳۵۰). تاریخ عالم‌آرای عباسی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

اسماعیل‌نژاد، علی. (۱۳۹۱). بررسی فناوری و زیبایی‌شناسی فلزکاری دوره صفوی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

افروغ، محمد. (۱۳۹۲). فلزکاری عصر سلجوقی و صفوی. تهران: موسسه انتشاراتی جمال هنر.

افروغ، محمد، و نوروزی‌طلب، علیرضا. (۱۳۸۹). هویت اسلامی- ایرانی در فلزکاری عصر صفوی: با تاکید بر کتیبه‌های موجود بر روی آثار فلزی. فصلنامه مطالعات ملی، ۱۱ (۴۴)، ۷۳-۱۰۰.

انصاری، مهناز. (۱۳۹۳). تجلی مفاهیم قرآنی، ذکر و عرفان اسلامی در ساخت و تزیین کاسه‌های دعایی عصر صفوی. دوفصلنامه سفالینه، ش. ۱، ۳۹- ۵۲.

اومبر، کلود، و دنیزو، هلن. (۱۳۹۳). طرح‌های تزیینی اسلامی. ترجمهٔ کرامت‌الله افسر. تهران: انتشارات یساولی (نشر اثر اصلی ۱۹۸۰).

ایروین، روبرت. (۱۳۸۹). هنر اسلامی. ترجمهٔ رویا آزادفر. تهران: انتشارات سوره مهر؛ پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (نشر اثر اصلی ۱۹۹۷).

بلوم، جاناتان، و بلر، شیلا. (۱۳۸۱). هنر و معماری اسلامی (۲). ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: انتشارات سمت (نشر اثر اصلی ۱۹۹۴).

جوانیان، مریم. (۱۳۹۰). مطالعه تطبیقی آثار فلزکاری دوران سلجوقی و صفویه (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

حسینی‌بای، سامیه. (۱۳۹۰). بررسی زندگی روزمره در نگارگری ایرانی از اواخر دوره تیموری تا اواخر دوره صفوی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

حیدرآبادیان، شهرام. (۱۳۹۲). شکوه فلز، منتخب آثار هنر فلزکاری موزهٔ رضا عباسی. عکسبرداری محسن محمدخانی. تهران: انتشارات سبحان نور.

حیدرآبادیان، شهرام، و عباسی‌فرد، فرناز. (۱۳۸۸). هنر فلزکاری اسلامی. تهران: انتشارات سبحان نور.

ساریخانی، مجید. (۱۳۹۲). پژوهشی تحلیلی بر جلوه‌های آیات قرآنی بر آثار فلزکاری ایران در دوران صفوی و قاجار با استناد به آثار فلزی موزهٔ ملی ایران. دوفصلنامه پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، ۳ (۵)، ۱۵۵- ۱۶۸.

سعیدی، زبیر، اکبری، فاطمه، چرخی، رحیم، و پورنامی، جواد. (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی نقش شکارگاه در دو اثر فرش و نگارگری دورهٔ صفوی. دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ش. ۲۶، ۵۱- ۷۴.
سیوری، راجر. (۱۳۹۴). ایران عصر صفوی. ترجمهٔ کامبیز عزیزی. چاپ بیست و پنجم. تهران: نشر مرکز (نشر اثر اصلی ۱۹۸۰).
شریعت، زهرا. (۱۳۸۷). خطنگاره‌های قرآنی در قالی‌بافی و فلزکاری دورهٔ صفویه. نشریه کتاب ماه هنر، ش. ۱۲۰، ۴۴- ۵۵.
شعبانی، رضا، و کاووسی، سیده زهرا. (۱۴۰۰). حقوق جامعه اقلیت دینی و مذهبی در تاریخ معاصر ایران. فقه و حقوق نوین، ۲ (۶)، ۴۱- ۶۳. doi: 10.22034/JAML.2021.246510
عسگرنژاد، منیر. گذشتی، محمدعلی. (۱۳۹۳). بررسی بن‌مایه‌های زیبایی‌شناسی هنر و ادبیات. فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی، ش. ۲۰، ۱۶۳-۱۸۱.
علی‌پور، مرضیه. (۱۳۹۲). بررسی تأثیر فلزکاری مکتب خراسان بر فلزکاری دوره صفویه. دوفصلنامه پژوهش هنر، ش. ۶، ۳۱- ۴۵.
عموئیان، فروغ. (۱۳۹۹). مضامین شیعی در کاسه‌های فلزی دورهٔ صفویه. فصلنامه علمی پژوهشی شیعه‌شناسی، ش. ۷۲، ۱۳۷- ۱۶۴.
-----. (۱۴۰۰). پژوهشی در تبیین مولفه‌های موثر در تداوم و تحول هنر فلزکاری در دوره صفوی (با تأکید بر کاسه‌ها و جام‌ها). پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
عموئیان، فروغ، بلخاری‌قهی،حسن، و آژند، یعقوب. (۱۴۰۱). تحلیلی بر صور تحول در فلزکاری دورهٔ صفویه (با تأکید بر کاسه‌ها و جام‌ها). فصلنامه نگره، ۱۷ (۶۴)، ۱۲۷- ۱۴۱. doi: 10.22070/negareh.2021.14281.2737
فراست، مریم. (۱۳۸۴). بررسی مضامین خطنگاره‌های شمعدان‌ها و قندیل‌های دوران صفوی موزهٔ ملی. دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ش. ۳، ۶۱- ۷۶.
فلسفی، نصرالله. (۱۳۵۳). زندگانی شاه عباس اول. چاپ سوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
قائینی، فرزانه. (۱۳۸۸). سکه‌شناسی دوره صفویه. تهران: نشر پازینه.
ملکیان شیروانی، اسدالله. (۱۳۸۵). پژوهشی در پیوستگی در فلزکاری دورهٔ صفوی. در رناتا هولد، مجموعه مقالات اصفهان در مطالعات ایرانی، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی و سید داوود طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
نایب‌زاده، راضیه، و سامانیان، صمد. (۱۳۹۵). نقش و مفهوم اژدها در بافته‌های ایران و چین با تأکید بر دوره صفوی ایران و اواخر دوره مینگ و اوایل چینگ چین. دوفصلنامه مطالعات تطبیقی هنر، ۶ (۱۱)، ۶۹- ۸۴.
نوروزی‌طلب، علیرضا، و افروغ، محمد. (۱۳۸۹). بررسی فرم، تزیین و محتوا در هنر فلزکاری دوران سلجوقی و صفوی. دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ۷ (۱۲)، ۱۱۳- ۱۲۸.
وندشعاری، علی. (۱۴۰۰). تحلیلی بر نوشتار سیاحان غربی دربارهٔ فرش ایران در اواخر آق قویونلو و دورهٔ صفویه. هنرهای صناعی ایران، ۴ (۲)، ۷۵- ۸۸. doi: 10.22052/HSI.2022.245994.0
ویلسون، ج. کریستی. (۱۳۶۶). تاریخ صنایع ایران. ترجمهٔ عبدالله فریار. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی (نشر اثر اصلی ۱۹۳۸).
یاوری، حسین. (۱۳۹۱). فلزکاری. تهران: انتشارات سوره مهر.

Herbert, T. (1928). *Travels in Persia 1627- 1629*. London.

Melikian Chirvani, A. S. (1982). *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th- 18th Centuries*. London: Victoria and Albert Museum Catalogue.

Melvin- Koushki, M. (2020). Is (Islamic) Occult Science Science? Technollogy and Science, 2 (18), 303-324.

منابع اینترنتی

URL1: www.vam.ac.uk
URL2: www.hermitagemuseum.org
URL3: www.messnegar.com

References

Afrough, M. (2012). *Seljuk and Safavid era metalwork*. Tehran : Jamal Hanar publishing house[In Persian].

Afrough, M., & Nowruzitalab, A. (2010). *Islamic-Iranian identity in Safavid era metalwork: With an Emphasis on metalwork's inscriptions*. National Studies, 11 (44), 73-100. A[In Persian].

Alipur, M. (2012). *Investigating Khorasan school metalworking effect on Safavid metalworking*. research of art, Vol. 6, 31-45[In Persian].

Amoian, F. (2021). *Research on the explanation of the effective components in the continuity and transformation of Safavid metalworking (with an emphasis on bowls and cups)*. College of Fine Arts, University of Tehran, Iran[In Persian].

Amouian, F., Bolkhari-gahi, H., & Azhand, Y. (2020), *Shia themes in metal bowls of the Safavid period*. Scientific Research of Shia Studies, no. 72, 137-164[In Persian].

-----. (2022), *An Analysis of the Evolution Forms of Metalworking Art throughout the Safavid Era (With an Emphasis on Bowls and Cups)*. Negre, 17 (64), 127-141.doi : 10.22070/negareh.2021.14281.2737[In Persian].

Ansari, M. (2013). *The manifestation of Quranic concepts, mention and Islamic mysticism in the construction and decoration of prayer bowls of the Safavid era*. Sofaline, no. 1, 39-52[In Persian].

Asgarnejad, M. & Gozashti, M. (2013). *The theme study of the art and literature aesthetics*. Literary Aesthetics, vol. 20, 163-181[In Persian].

Bloom, J., and Blair, Sh. (2002). *Islamic art and architecture (2)*. (Y. Azhand, Trans.). Tehran : Samt Press. (1994)[In Persian].

Ehsani, M. (2011). *Seven thousand years of metalworking art in Iran*. Tehran : Scientific and Cultural Press[In Persian].

Farasat, M. (2005). *The themes investigating of the Safavid candlesticks and lanterns of the National Museum*. Journal of Islamic Art Studies, Vol. 3, 61-76[In Persian].

Herbert, T. (1928). *Travels in Persia 1627- 1629*. London.

Hosseinibai, S. (2011). *The daily life study in Iranian painting from the late Timurid period to the late Safavid period* (unpublished master's thesis). Faculty of Art and Architecture, TarbiatModares University, Tehran, Iran[In Persian].

Humbert, C., & Denizot, H. (2013). *Islamic ornamental design*. (K. Afsar, Trans.). Tehran : Yesavoli Press. (1980)[In Persian].

Hyderabadian, Sh., & Abbasifard, F. (2009). *The art of Islamic metalwork*. Tehran : Sobhan Noor Press[In Persian].

Hyderabadiyan, Sh. (2013). *The glory of metal, a selection of metalwork art works of Reza Abbasi Museum*. Photography by M.Mohammadkhani. Tehran : Sobhan Noor Press[In Persian].

Irwin, R. G. (2010). *Islamic art*. (R.Azadfar, Trans.).SooreMehr Press; Research Institute of Islamic Culture and Art (1997)[In Persian].

Ismaeilnejad, A. (2011). *Investigating the technology and aesthetics of metalwork in the Safavid period (unpublished master's thesis)*. Faculty of Arts, Shahid University, Tehran, Iran[In Persian].

Javanian, M. (2011). *A comparative study of metalworks of the Seljuk and Safavid periods* (unpublished master's thesis). Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran[In Persian].

MelikianChirvani, A. S. (1982). *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th- 18th Centuries*. London: Victoria and Albert Museum Catalogue.

MelikianChirvani, E. (2006). *Safavid metalworking: A study in continuity*. In Renata Huld, a collection of Esfahan articles in Iranian studies, (M. Faramarzi and D. Tabatabai, trans.) Tehran: Art Academy[In Persian].

Melvin-Koushki, M. (2020). *Is (Islamic) Occult Science?* Technology and Science, 2 (18), 303-324.

Naibzadeh, R., and Samanian, S. (2015). *The role and concept of the dragon in Iranian and Chinese textiles with an emphasis on the Safavid period of Iran and the late Ming and early Qing periods of China*. Journal of Comparative Art Studies, 6 (11), 69-84[In Persian].

Nowruzitalab, A., & Afrough, M. (2010). *Examining the form, decoration and content in the metalwork art of the Seljuk and Safavid eras*. Journal of Islamic Art Studies, 7 (12), 113-128. B[In Persian].

Phalsafi, N. (1974). The life of Shah Abbas I. Third edition. Tehran: Tehran University Press[In Persian].

Qaini, F. (2009). *Numismatics of the Safavid era*. Tehran: Pazineh Press[In Persian].

Saidi, Z., Akbari, F., Charkhi, R., & Pournami, J. (2016). *A comparative study of the hunting ground s role about Safavid carpet and painting*. Islamic Art Studies, Vol. 26, 51-74[In Persian].

Sarikhani, M. (2012). *Analytical research on the effects of Quranic verses on Iranian metal works in the Safavid and Qajar eras with reference to the metal works of the National Museum of Iran*. Iranian Archaeological Research, 3 (5), 155-168[In Persian].

Savery, R. (2015). *Iran under the Safavids*. (K. Azizi, Trans.).25th edition. Tehran: Markaz Press. (1980)[In Persian].

Shabani, R., & Kavousi, Z. (2021). *The religious minority community rights in Iran contemporary history*. Modern jurisprudence and Law, 2 (6), 41-63. doi: 10.22034/JAML.2021.246510[In Persian].

Shariat, Z. (2008). *Quranic calligraphy in Safavid carpet and metalwork*. KetabMahHonar, no. 120, 44-55[In Persian].

SkanderbeigMonshi. (1971). *History of Abbasid scholars*. second edition. Tehran: Amir Kabir Press[In Persian].

Vandshoari, A. (2021). *Analysis of the writings of western tourists about Iran carpet in and Safavid periods AğQoyunlu the late. Journal of Iranian Handcrafts Studies*, 4 (2), 75-88. doi: 10.22052/HSI.2022.245994.0[In Persian].

Wilson, J. C. (1987). *History of Iranian Handcrafts*. (A. Faryar, Trans.). Tehran: Islamic Revolution Press and Education. (1938)[In Persian].

Yavari, H. (2011). *Metalworking*. Tehran, SooreMehrPress[In Persian].

URLs:

URL1: www.vam.ac.uk

URL2: www.hermitagemuseum.org

URL3: www.messnegar.com

Structural Analysis and Comparison of Concepts in Safavid and Contemporary Engraving Works

Marjan Faghfouri
MA Graduate of Islamic Art, Soore University of Arts, Tehran, Iran. (Corresponding Author)/ marjan.faghfouri@yahoo.com
Mehran Houshiar
Associate Professor of Advanced Studies of Art, Soore University of Arts, Tehran, Iran.
houshiar@soore.ac.ir

Received: 28/09/2023
Accepted: 06/02/2024

Introduction

In the Safavid period, the development of Islamic art and civilization is perceived in various fields. With the full support of Safavid kings that the artists of various fields enjoyed, Iranian productions quickly developed and reached European markets. In this era, one can perceive a renaissance occurring in theme creation by metalwork artists. In terms of aesthetics, Safavid calligraphy used rich performance skills that relied on the support of the art of illustration. Therefore, Iran's calligraphy during the Safavid era reached its peak of prosperity, even though it declined to a large extent during the Qajar era. The art of engraving has recently revived in the contemporary era so much so that an unprecedented flourishing of the art of engraving can be seen in all styles and on all kinds of metals. Due to the countless similarities of the cultural and religious context of Iran in these two historical periods, the examples of works of engraving of both periods have been studied in a specific frame. The purpose of this research is to find the structural similarities and structural differences of these works in an analytical approach.

Research Method

The method of this research is a combination of historical, descriptive, comparative, and analytical. The method of gathering information includes library study (using the results of previously published articles) and field study (observation and interview). Like other Iranian works of art, the engraved works of the Safavid era are scattered in various museums all over the world. The samples studied in this research included works in Victoria and Albert Museum in London, in the Hermitage Museum in Russia, and in the Islamic-period section of Ancient Iran Museum. The existence of engraved works of the Safavid period was more in the above three museums, probably due to the broad transaction at time of the Safavid dynasty with the world, especially Europe. Also, the studied examples had superior artistic and visual values compared to production and market works in the same period. Contemporary samples also belong to the works presented to “Mesnegar Gallery of Tehran.” Tehran “Mesnegar Gallery” was established in 1371 AH with the aim of presenting the prominent works of contemporary Iranian metalwork artists. This gallery displays the magnificent works of Iranian artists unique in the world. The artworks of this gallery have been welcomed in exhibitions in Germany, Italy, Canada, Japan, Mexico, Argentina, Sweden, and Saudi Arabia. The features, distinguishing Mesnegar Gallery from other galleries and persuading us to choose this gallery as a statistical sample of this research, includes the following:

1) While following the authentic and traditional style of Iranian engraving, those artists who entered Mesnagar Gallery move on the border- line of tradition and modernism.

2) Mesnagar Gallery introduces famous Iranian artists by holding annual exhibitions.

3) In the sales expose of this gallery, Iranian collectors buy the works of artists and present and introduce them in art auctions abroad.

4) So far Mesnagar Gallery has directly or indirectly participated in tens of domestic and foreign exhibitions.

Research Findings

From the analysis of research findings, it can be concluded that Safavid engravings have two principles of Shi'ism and nationalism from the point of view of the theme. First, the interaction of Nasta'liq calligraphy with Persian poems created metal objects ultimate elegance while indicating the existence of artists who were committed to the land of Iran and its historical traditions; second, the engraving art explained the religious principles of the Shia by using lines of Naskh and Suls, which added to the religious weight of these works. The existence of the inscriptions of Quranic verses in the contemporary era, influenced by the government's emphasis on the unity of religions, describes Islamic themes. Shia themes are less visible in the contemporary engraving works. On the other hand, the Safavid engraving has contained Shia themes by the repeated use of the great salutations (Salawat Kabira) and Nad Ali's prayer inscription on many works. Where the Safavid artisan artists repeatedly engraved religious inscriptions on the cash-pot (in order to bless and earn a halal livelihood), a deep semantic connection can be seen between the application and the theme. The Safavid metalwork artists made the necessities of daily life in various forms of metal and, then, engraved them. This occurred despite the fact that the contemporary works have a decorative aspect. In fact, in the Safavid period, “engraving” was a kind of decoration technique that served the artisan. It was form and content characteristics and showed the unique art and literary knowledge of its creators. However, the matter in the modern period is to recreate the precious "engraving" art regardless of its use. The contemporary artist uses his ability on traditional forms gracefully only in order to revive this art. Contemporary examples have only a decorative aspect. Contemporary artists have sought less to bring these objects into people's lives. Rather, the focus has been on more skillful repetitions. In the contemporary period, there is not much semantic connection between the creation of themes and the use of art objects. The visualization of heaven and the use of abstract themes are favorite subjects of contemporary engraving artists. The contemporary engravings through nature painting, scenography, hunting and battle scenes, and showing the daily life of ordinary people and the proletariat, create works inspired by Iranian painting of the Safavid era and the periods after that, which has also been affected by Western painting art. It seems that the engraving along with the flourishing and development of subjects in the art of Iranian painting, in addition to the significant image growth, has covered the body of Iranian metalwork with new implications. In both periods, there are a considerable number of works with Persian inscriptions, which have chosen the classical poems of Persian literature and the Nastaliq script.

Conclusion

The Safavid engraving works were committed to the Shia matter in the frequent use of the Nasta'liq script for Persian poems and in the use of the Suls and Naskh scripts for verses, supplications, names of imams, and great salutations. These works have been completely practical. The contemporary engravings thorough nature painting, scenography, hunting and battle scenes, showing the daily life of ordinary people and the proletariat, create works inspired by Iranian painting of the Safavid era and the periods after that. Literary and mystical themes are the pinnacle of engraving implication common in these two periods.

Keywords: engraving art, Safavid period, Iranian motifs, Shia’s concept, contemporary art.

مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2024.254060.1162

بازاندیشی فرم و مفهوم در نقوش بازنمایانهٔ موجودات ذی‌روح کاشی‌های حرم امام رضا(ع) در عصر صفوی، با تأکید بر رواق گنبد اللهوردیخان*

داوود رنجبران**
احسان آرمان***
امیرحسین صالحی****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۹/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۵

چکیده

حرم مطهر رضوی یکی از مهم‌ترین مکان‌های مذهبی در جهان تشیع و ترکیب بی‌نظیری از هنرنمایی معماران و صنعتگران ادوار مختلف هنر ایران‌زمین است. چرایی حضور نقوش بازنمایانهٔ موجودات ذی‌روح در تزئیناتِ کاشی‌کاری موجود در آستان قدس رضوی و به‌ویژه تصویر بیش از ۴۵۰ جانور نقش‌بسته بر رواق گنبد اللهوردیخان در عصر صفوی، به‌رغم محظورات فقهی طرح‌شده در منابع مکتوب و دیدگاه‌های عُرفی آن روزگار، مسئلهٔ اصلی این تحقیق است. پژوهش حاضر به روش توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته و داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی گردآوری شده‌اند. در انجام پژوهش ضمن مطالعات تاریخی، نمونه‌ها به شیوهٔ تطبیقی نیز موردبررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند. جامعهٔ آماری مورد پژوهش، تمام نقش‌مایه‌های موجود بر کاشی‌های صحن عتیق و رواق گنبد اللهوردیخان از دورهٔ صفوی است؛ هم‌چنین برای انجام این تحقیق، پنج نسخه از کتاب عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات اثر محمد زکریای قزوینی، مربوط به سده‌های نهم و دهم ه.ق نیز موردتوجه قرار گرفته‌اند. گمان می‌رود نقوش کاشی‌کاری‌های رواق و تصاویر نسخه‌های عجایب المخلوقات، به دلیل سابقهٔ تشیع زکریای قزوینی و سویهٔ آموزشی مطالب این کتاب و هم‌چنین علایق مذهبی اللهوردیخان و سابقهٔ مسیحیت و رویکردهای شمایل‌گرایانهٔ او قابل تطبیق و مقایسه هستند. تفاوت محتوایی کتیبه‌های نوشته‌شده بر کاشی‌های رواق نیز که کارکردی آموزشی و مشابه شمایل‌های کلیساهای شرقی دارد، بر امکان این مقایسه می‌افزاید. با توجه به این شباهت‌ها و البته اهمیت جایگاه مذهبی حرم مطهر رضوی و بناهای پیرامونی آن در اعتقادات مذهبی شیعیان عصر صفوی، نویسندگان معتقدند بانی و سایر دست‌اندرکاران تزئین این بنا، با هدف تأمین توأمان دیدگاه‌های مذهبی و دیدگاه عوام، از نقوش به تصویر کشیده‌شده در نسخه‌های عجایب المخلوقات استفاده کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

تزئینات معماری اسلامی، بازنمایی موجودات زنده، اللهوردیخان، عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات، حرم مطهر رضوی.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ دوم با عنوان «واکاوی عوامل موثر بر بازنمایی موجودات ذی‌روح در کاشی های بناهای مذهبی ایران تا پایان عصر صفوی (مورد پژوهی: کاشی های مصور آستان قدس امام رضا (ع) و آستانه مقدسه حضرت معصومه(س))» به راهنمایی نگارندهٔ اول است که در حال انجام در دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران می‌باشد.

** دانشیار گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)/ ranjbaran@art.ac.ir
*** دانشجوی دکتری گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر، تهران، ایران/ e.arman@student.art.ac.ir
**** استادیار گروه مرمت و احیای بناهای تاریخی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران/ amirhosseinsalehi@semnan.ac.ir

۱. مقدمه

در تاریخ هنر و تزئینات معماری بناهای مذهبی دورهٔ اسلامی، بازنمایی موجودات زنده چالشی بزرگ است. احادیث و روایات متعددی در باب حرمت یا کراهت نقاشی و مجسمه‌سازی و متون و رسائل فقهی دوره‌های مختلف برجای مانده‌اند. حضور محدود و پراکندهٔ این‌گونه تصاویر در قالب تزئینات معماری بناهای مذهبی، نشان از تأثیرات عملی این دیدگاه فقهی دارد. مخدوش‌بودن برخی نگاره‌های بازنمایانه از انسان و حیوانات در کاشی‌ها یا نسخه‌های خطی مصور، بیانگر حضور دیدگاه‌های متفاوت و گاه متقابل در این حوزه است.

دورهٔ صفوی را باید آغاز شکل‌گیری روند توسعه و تزئین بناهای حرم مطهر رضوی دانست. سلاطین و بزرگان صفوی بنابه دلایل گوناگون، تلاش بسیاری در ساخت ابنیهٔ مذهبی نظیر مساجد، مدارس، صحن‌ها و رواق‌های متعدد در مجموعهٔ حرم مطهر رضوی و اطراف آن داشته‌اند. رواق اللهوردیخان ازجمله مهم‌ترین بناهای ساخته‌شده در دورهٔ صفوی است که نقش‌مایه‌های جانوری به‌صورت قاب‌های کاشی معرّق در جای‌جای آن قابل مشاهده است. مسئلهٔ تحقیق حاضر، فهم چرایی حضور تصاویر بازنمایانهٔ ذی‌روح در بناهای مذهبی است. شناخت دلایل احتمالی انتخاب این نقوش در بناهای مذهبی (به‌رغم محدودیت‌های موجود) و شناسایی منابع و مآخذ تصویری آن‌ها، به جهت تبیین جایگاه سنت‌های تصویری در مسیر هنر ایران و پویایی آن امری ضروری و هدف پژوهش حاضر است. این تحقیق درپی پاسخ به این پرسش‌ها خواهد بود: بن‌مایه‌های صوری و محتوایی مؤثر در انتخاب و چیدمان این نقش‌مایه‌ها کدامند؟ دلایل بازنمایی نقش‌مایه‌های ذی‌روح در این بناهای مذهبی چه بوده‌است؟

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته و در گردآوری مطالب آن از شیوه‌های کتابخانه‌ای و میدانی (مشاهده و عکاسی) استفاده شده‌است. جامعهٔ آماری تحقیق، تمام نقش‌مایه‌های جانوری موجود در کاشی‌های بناهای مربوط به حرم مطهر رضوی شامل صحن عتیق و رواق گنبد اللهوردیخان است. هم‌چنین، پنج نسخه از کتاب عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات شامل نسخهٔ محفوظ در کتابخانهٔ پرینستون، کتابت‌شده در سال ۸۶۵ ه.ق؛ نسخهٔ کتابخانهٔ چستربیتی دوبلین متعلق به سال ۹۵۲ ه.ق؛ نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه کمبریج متعلق به سال ۹۷۴ ه.ق؛ نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه منچستر، مربوط به سال ۱۰۴۰ ه.ق؛ و نسخهٔ کتابخانهٔ دانشگاه هاروارد متعلق به سال ۱۰۵۵ ه.ق بررسی شده‌اند. در انجام پژوهش ضمن مطالعات تاریخی، نمونه‌ها به شیوهٔ تطبیقی نیز مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در مورد کاشی‌کاری‌های بناهای مرتبط با حرم مطهر رضوی و به‌خصوص رواق گنبد اللهوردیخان پژوهش‌هایی صورت گرفته‌است. حسین کمندلو (۱۳۹۷) در کتاب نقش نهان، معرفی و شناسایی نقش‌مایه‌های انسانی و جانوری در کاشی‌کاری‌های حرم مطهر رضوی، به معرفی، توصیف و توضیح نسبتاً جامع گروه‌های مختلف نقش‌مایه‌های جانداران در کاشی‌کاری‌های حرم مطهر رضوی نظیر اژدها، سیمرغ، فرشتگان، نقش واق، پرندگان و حتی نقوش انسانی، از سده‌های آغازین ساخت این مجموعه تا عصر حاضر پرداخته‌است. لیکن به نظر می‌رسد هدف نگارنده در این پژوهش تنها معرفی و توصیف این نقش‌مایه‌ها بوده و به تحلیل و بیان چرایی و چگونگی حضور این تصاویر نپرداخته‌است. فاطمه‌سادات شهرامی و علیرضا شیخی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «مطالعه و تعامل کتیبه‌ها و مرغان نقش‌بسته بر رواق اللهوردیخان در مجموعهٔ حرم امام رضا (ع)»، تلاش کرده‌اند تا با ترجمهٔ متن کتیبه‌های کاشی‌های رواق و تطبیق آن با نقوش پرندگان، به تبیین دلایل نمادین انتخاب این نقش‌مایه‌ها بپردازند. تحلیل‌ها و تفاسیر عرفانی نقش‌مایه‌ها براساس خوانش کتیبه‌های موجود در بنا، رویکرد اصلی این پژوهش است. عطیه خان‌حسین‌آبادی و مهدی اشراقی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مفاهیم نمادین نقوش حیوانی کاشیکاری گنبد اللهوردیخان از دورهٔ صفویه در حرم مطهر رضوی»، به معرفی و بررسی نمادین نقوش پرندگان و سایر جانوران در این رواق پرداخته و ضمن معرفی و دسته‌بندی آن‌ها، تلاش کرده‌اند مفاهیم نمادین آن‌ها را به‌صورت کلی بیان نمایند. این مقاله یکی از کامل‌ترین پژوهش‌های صورت‌گرفته در معرفی دقیق و کامل نقش‌مایه‌ها، تفکیک و شناسایی انواع و هم‌چنین ترسیم موقعیت مکانی هرکدام از قاب‌های کاشی موجود در این رواق است. هرچند بخشی از مقاله که فقدان نقوش انسانی در این کاشی‌ها را به دلیل حرمت و ممنوعیت آن در هنر اسلامی می‌داند، با توجه به عدم تفکیک نقوش حیوانی و انسانی در متون فقهی محل بحث است. میکا نطیف[1] (۲۰۱۱) در مقالهٔ «نیروی نقاش و مفاهیم نگرانی از بت‌واره در هنر اسلامی»[2]، تلاش کرده تا با بررسی دقیق متون و دیدگاه‌های متأخر و متقدم، دلایل احتمالی شکل‌گیری سنت‌های تصویری در سده‌های نخستین هنر اسلامی را بررسی نماید. او ضمن توجه به موضوع بازنمایی موجودات ذی‌روح، دلایل حضور این تصاویر را مباحث سیاسی، اجتماعی و رقابت با دیگر ادیان توحیدی عنوان

می‌کند. هم‌چنین مجید بهدانی و محمد خزائی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «بررسی نقوش کاشی‌کاری‌های زرین‌فام با موضوع صور فلکی در امامزاده جعفر دامغان...»، ضمن بیان اهمیت حضور تصویر جانداران ذی‌روح در بناهای مذهبی و مقایسهٔ آن با تصاویر کتاب صورالکواکب، حضور این تصاویر را ناشی از اهمیت مکتوبات نجومی می‌دانند. تطبیق نقش‌مایه‌های منتسب به این مکان مذهبی با نقوش مرتبط با باورهای نجومی، تلاش قابل‌تحسین این نویسندگان در باب دریافت دلایل احتمالی پذیرش این‌گونه نقوش در تزئینات مجموعه‌های مذهبی است. همان‌گونه که بیان شد در اغلب پژوهش‌های فوق آن‌چه کم‌تر موردتوجه بوده، تناقض میان وجود این تصاویر در تزئینات بناهای مذهبی و مسئلهٔ حرمت و کراهت فقهی آن‌هاست. در هیچ‌کدام از پژوهش‌های صورت‌گرفته، تلاش مستندی برای پاسخ به این تناقض نشده‌است و به‌نظر می‌رسد اغلب پژوهشگران از آن عبور کرده‌اند.

۳. نقوش موجودات زنده بر کاشی‌های حرم مطهر رضوی در دورهٔ صفوی

آستان مقدس حضرت امام رضا (ع) در مرکز شهر مشهد یکی از وسیع ترین مجموعه‌های آرامگاهی جهان اسلام است. ساخت بیش از ۲۵ بنای موجود در این مجموعه از نخستین سده‌های دورهٔ اسلامی شروع شده‌است. سابقهٔ تاریخی این بنا را متعلق به روزگار مأمون عباسی می‌دانند که تا قرن چهارم هجری پابرجا بوده‌است و بنای حرم رضوی بیش از ۱۲ قرن قدمت دارد. این محدوده، در گذشته یک ارگ حکومتی در باغ سناباد و مدت‌ها مقر فرمانداری مرزبانان توس بوده و سپس محل دفن هارون و درنهایت مکان ملکوتی مرقد مطهر امام رضا (ع) شده‌است (عالم‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱۱). مجموعهٔ بناهای حرم مطهر رضوی در طول تاریخ خود موردتوجه ویژهٔ معماران و هنرمندان بوده‌اند. کاشی‌کاری به‌عنوان هنر تزئینی غالب، در نماهای بیرونی و برخی نماهای داخلی مجموعهٔ معماری حرم شناخته می‌شود، به طوری‌که سطحی از نماها و بدنه‌های حرم را نمی‌توان یافت که عاری از کاشی‌کاری باشد. اولین کاشی‌ها در روضهٔ منوّره و محراب‌های آن در اوایل قرن ششم ه.ق، هم‌زمان با دورهٔ سلجوقی به‌شکل کاشی زرین‌فام ساخته شده‌اند (خورشیدی، ۱۳۹۴: ۵۹). فراوانی نقش‌مایه‌های جانوری شکل‌گرفته بر کاشی‌های آستان قدس رضوی در دورهٔ صفوی (در مقایسه با دوره‌های پیشین)، نشان از اهمیت جایگاه آن‌ها و هم‌چنین رویکردهای احتمالی و هدفمند نسبت به انتخاب این‌گونه نقوش دارد.

۳-۱. صحن عتیق

کهن‌ترین صحن موجود در مجموعهٔ مطهر حرم رضوی، صحن عتیق است. این صحن که در شمال روضهٔ منوره قرار گرفته، در بیست و ششمین سال سلطنت شاه‌عباس اول و به‌منظور گسترش فضای روبروی ایوان امیرعلیشیر نوایی ساخته شد (اسکندربیک منشی، ۱۳۱۷: ۵۸۴). در گذشته به نام‌های عتیق یا کهنه نامیده شده و در حال حاضر به نام «صحن انقلاب» شناخته می‌شود. بر کاشی‌های ایوان‌ها و صُفّه‌های اطراف صحن، چندین نقش‌مایهٔ جانوری بر کاشی‌ها نقش بسته که مهم‌ترین آن‌ها چهار قاب کاشی هفت‌رنگ نصب‌شده بر ورودی‌های دو سمت ایوان غربی صحن عتیق است که احتمالاً به تاریخ ۱۰۲۰ یا ۱۰۴۰ ه.ق ساخته شده‌اند. کتیبه‌ای به خط ثلث بالای هردو ایوانچه مشاهده می‌شود که رقم علی‌رضا عباسی بر آن نقش بسته‌است (کمندلو، ۱۳۹۸: ۲۲). در این اثر، از اتصال دو اژدها در قسمت پایین، قاب سفیدرنگی ایجاد شده که یک گل شاه‌عباسی بزرگ را دربر می‌گیرد (تصویر ۱).

برخی پژوهشگران دلیل حضور این نقوش را مفاهیم مرتبط با نگهبانی حریم رضوی یا انقیاد و تسلیم نیروهای سرکش و عصیانگر در برابر نیروی معنوی امام تفسیر کرده‌اند (حسینی، ۱۳۹۴: ۱۵). برخی دیگر نیز دلیل آن را سابقهٔ استفاده از نقوش مرتبط با جانوران افسانه‌ای در ورودی کاخ‌ها و بناهای مذهبی و هم‌چنین ارتباط آن‌ها با داستان معجزهٔ حضرت موسی (ع) و از نقوش موردعلاقهٔ هنرمندان دورهٔ صفوی می‌دانند (کمندلو، ۱۳۹۸: ۲۳). نمونه‌ای دیگر از نقش اژدها در این صحن، مربوط به نقش واق اژدها در اطراف گلدانی در قاب کاشی هفت‌رنگ از دورهٔ شاه‌عباس اول است که بر حجره‌های شمالی صحن نقش‌بسته و نسبت به نمونه‌های مشابه، با ظرافت ویژه‌ای ترسیم شده‌است (تصویر ۲).

تصویر ۱: قاب کاشی هفت‌رنگ با نقش اژدها بر ایوان غربی صحن عتیق (آرشیو مرکز آفرینش‌های هنری آستان قدس)

تصویر ۲: نقش اژدها به‌صورت واق در ضلع شمال غربی صحن عتیق (نگارندگان)

۳-۲. رواق الله‌وردیخان

رواق گنبد الله‌وردیخان در شمال حرم و در شرق رواق توحیدخانه قرار دارد و از شمال به صحن کهنه و از شرق به دارالضیافه و از جنوب به رواق دارالسعاده و از غرب به رواق حاتم‌خانی مربوط می‌شود. این بنا به‌دست یکی از معماران فارس به نام امیر ابن حاج محمود نظرانی و به فرمان الله‌وردیخان گرجی در فاصلهٔ سال‌های ۱۰۱۴ تا ۱۰۲۱ ه.ق ساخته شده‌است (احتشام کاویانیان، ۱۳۵۵: ۱۵۳). پلان این رواق به‌صورت کثیرالاضلاع بوده و به همین دلیل و به‌خصوص برای تزئینات کاشی‌کاری متفاوت و فاخر آن، از دیگر بناهای مرتبط با حرم مطهر ممتاز گردیده، از ارتفاع ازاره به بالا، تمام دیوارها و سقف بنا باکاشی‌های معرق بسیار نفیس و ظریف زینت یافته‌است (عالم‌زاده، ۱۳۹۴: ۲۱۸). این رواق در مسیر دسترسی به ضریح امام رضا (ع) واقع شده و از همین‌رو، فضایی را برای ایجاد آمادگی زائرین فراهم می‌نماید (زمانی، اکبری، و متولی حقیقی، ۱۴۰۱: ۱۱). نکتهٔ بسیار مهم درخصوص کتیبه‌های نقش‌بسته بر رواق، تفاوت ماهیت معنای آیات، روایات و جملات نقش‌بسته بر کاشی‌ها در مقایسه با اغلب بناهای مذهبی است که در ادامه به آن‌ها پرداخته خواهد شد (تصویر ۳).

تصویر ۳: نمای داخلی رواق الله‌وردیخان و زیر گنبد (عکس از مهدی جهانگیری، آستان نیوز)

۳-۳. نقوش بازنمایانه در رواق الله‌وردیخان

تنوع گستردهٔ نقش‌مایه‌های موجودات ذی‌روح در این رواق به دو گروه اصلی نقوش جانوری و افسانه‌ای تقسیم می‌شود. براساس مطالعات و مشاهدات صورت‌گرفته[۳] بیش از چهارصد نقش‌مایهٔ موجودات ذی‌روح در قالب پرندگان گوناگون، چند آهو و هم‌چنین تعدادی سیمرغ و اژدها، به‌صورت کامل یا نقش واق بر کاشی‌های این رواق به تصویر درآمده‌اند.

۱) نقوش بازنمایانهٔ جانوری

یکی از پُربسامدترین نقش‌مایه‌های کاشی‌های حرم مطهر در عصر صفوی، نقوش جانوری و به‌خصوص تصویر مرغان و پرندگان رنگارنگ است (جدول ۱). پرندگان در فرهنگ‌ها و مناطق مختلف، دارای معانی متفاوت و گاه متضادی هستند. پرنده در آرامگاه‌ها نمادی است از معنای بهشتی و آسمانی آرامگاه و اشاره‌ای است به غایت مُتوفی. بنابراین نقش آن روی منسوجات تدفینی و آرامگاه‌ها ناگزیر با مفهوم جاودانگی حیات ارتباط می‌یابد (دانشوری، ۱۳۹۰: ۷۵). هم‌چنان‌که خداوند در آیهٔ ۴۱ سورهٔ نور می‌فرماید: «آیا ندانسته‌ای که هرکه [و هرچه] در آسمان‌ها و زمین است برای خدا تسبیح می‌گویند، و پرندگان [نیز] در حالی‌که در آسمان پر گشوده‌اند [تسبیح او می‌گویند] همه ستایش و نیایش خود را می‌دانند، و خدا به آن‌چه می‌کنند داناست».[۴] کاربرد معنادار چنین نقش‌مایه‌هایی با هدف ارزش‌آفرینی و جلب‌توجه زائران به نظر قابل‌قبول می‌آید. لیکن تحلیل نمادین این نقوش درصورتی‌که بر تمامی نقوش مترتب نباشد، گاه ممکن است پژوهشگر را به بیراهه رهنمون سازد. آن‌چنان‌که در برخی از مقالاتی که به‌عنوان پیشینه معرفی شدند، افراط در شناسایی و کشف ارتباط میان تعداد نقوش و برخی از مفاهیم مرتبط با اسلام و سایر باورهای مذهبی را مشاهده می‌کنیم.[۵]

مجموعهٔ پرندگانِ نقش‌بسته بر کاشی‌های رواق، به تفکیک در جدول (۱) مشخص شده‌اند، البته تنوع نقوش و تعدد آن‌ها بیش‌تر از تصاویر نمونه است. براساس فراوانی، با نقش‌مایهٔ پرندگانی مواجه هستیم که چندان قابلیت نام‌گذاری ندارند و سادگی فرم و پرهیز از ترسیم نشانه‌های دقیق‌تر ما را بر آن می‌دارد که در جدول معرفی تنها به واژهٔ «سایر مرغان» اکتفا کنیم. اما با پرندگانی نیز مواجه می‌شویم که کاملاً قابل شناسایی هستند و قرقاول (تذرو)، طوطی، مرغابی و طاووس، ازجمله پرندگانی هستند که در این رواق به‌صورت نقش کامل یا نقش واق در میان اسلیمی‌ها و ختایی‌های معرق کاشی به تصویر کشیده شده‌اند. نکتهٔ جالب‌توجه، حضور تنها یک گونهٔ چهارپا (آهو) در نقش‌مایه‌های موجود در رواق است که ممکن است ارتباط مستقیمی با روایت ضامن آهو و جایگاه امن و ایمن این بنا در مجاورت مدفن امام رضا (ع) داشته باشد.

جدول ۱: فراوانی نقوش جانوری در کاشی‌های رواق اللهوریخان (نگارندگان)

ردیف	نقوش جانوری	نقش کامل	تصویر نمونه	نقش واق	تصویر	مجموع
۱	قرقاول (تذرو)	۹۶		-	-	۹۶
۲	طوطی	۵۸		-	-	۵۸
۳	مرغابی	۱۴		۱۶		۳۰
۴	طاووس	۲۶		-	-	۲۶
۵	سایر مرغان	۱۵۰		۹۶		۲۴۶
۶	چهارپایان (آهو)	۴		-	-	۴
					مجموع	۴۶۰

۲) نقوش بازنمایانهٔ موجودات اساطیری

این نقوش شامل دو گونهٔ اژدها و سیمرغ است و نقش‌مایهٔ اژدها تنها به‌صورت نقش واق مورداستفاده قرار گرفته‌است. تعداد ۲۰ تصویر اژدها به‌صورت واق در قسمت‌های مختلف این رواق، اغلب به‌عنوان بخشی از پایهٔ نقوش گلدانی استفاده شده‌اند. همان‌گونه که می‌دانیم از اهریمنی‌ترین حیواناتی که در اساطیر ایران، نماد شر و بدی محسوب می‌شوند، اژدها و مار هستند که به عقیدهٔ شوالیه از مهم‌ترین الگوهای ازلی روح بشری به حساب می‌آیند (شوالیه، ۱۳۷۸: ۶۱). در ادبیات عرفانی، اژدها دارای دو خصلت جداگانه است: گاه دشمن است چنان‌که انسان را از بهشت محروم و در این کار به شیطان کمک می‌کند، از درون انسان سر بر می‌آورد (اژدهای نفس) و آدمی را گمراه می‌کند، باعث عذاب انسان است؛ و گاه دوست است مانند عصای موسی که ماران را می‌خورد و جادوان را شکست می‌دهد اما این وجه اژدها ضعیف و استثنایی است (حصوری، ۱۳۹۸).

سیمرغ، پرنده‌ای که گاه به نام هما، پرندهٔ سعادت و خوشبختی، از آن یاد شده، در اوستا با عنوان مرغ سَئِنه یا مَرغُوسئِنه[۶] آمده که جزء اول به معنای مرغ و جزء دوم با اندکی دگرگونی در پهلوی به صورت سین و در فارسی دری، سی خوانده شده است (عبدلی و گرکنی،۱۳۹۲: ۱۵۲). به پهلوی نیز سین‌مورو[۷] است که مرغ سین معنی می‌دهد (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۶۶) و در ادبیات ایران‌زمین از دیرباز موردتوجه و احترام بوده‌است. درمجموع شش نگاره از سیمرغ در رواق اللهوردیخان به تصویر کشیده شده‌است (جدول ۲).

جدول ۲: فراوانی نقوش جانوران اساطیری در کاشی های رواق اللهوردیخان (نگارندگان)

ردیف	نقوش اساطیری	نقش کامل	تصویر	نقش واق	تصویر	مجموع
۱	سیمرغ	۴		۲		۶
۲	اژدها	-	_	۲۰		۲۰
	مجموع					۲۶

۴. مهم‌ترین عوامل مؤثر بر شکل‌گیری تصاویر ذی‌روح بر کاشی‌های بناهای مذهبی

محدودبودن حضور تصاویر بازنمایانهٔ انسانی و جانوری در بناهای مذهبی دوران اسلامی، نشان از عدم موافقت شرع و عرف با ترسیم این‌گونه نقوش دارد، چنان‌که درخصوص کاشی‌های زرین‌فام سده‌های ۶ و ۷ ه.ق با این پدیده مواجه هستیم:

در زیارتگاه‌های عمده، مخصوصاً در قم و مشهد که بالاترین مقام روحانیت تعلیم‌دیده آن‌ها را اداره می‌کنند، هیچ انحرافی از تصویرنگاریِ پذیرفته‌شدهٔ اسلامی به چشم نمی‌خورد، نه تزییناتی با تصاویر انسانی و جانوری هست و نه اشعار غیرمذهبی، بلکه فقط آیات قرآن و احادیث پیغمبر (ص) با طرح‌های برگ‌دار و نقوش اسلیمی دیده می‌شود. (واتسون،۱۳۸۳: ۲۱۵)

لذا گمان می‌کنیم ساخت و تزئین یک بنا با افزون‌بر ۴۵۰ نقش‌مایهٔ جانوری، در یکی از عمومی‌ترین و موردتوجه‌ترین بناهای مذهبی شیعیانِ عصر صفوی، به یقین از مصونیت یا توجیه مناسب به جهت پرهیز از مجادلات و معارضات فقهی و مذهبی برخوردار بوده‌است. به نظر می‌رسد برای ردیابی چنین دلایلی نیازمند به بررسی موارد مؤثری نظیر قدرت، مذهب و فرهنگ هستیم و نخست باید به بررسی جایگاه و موقعیت بانی قدرتمند آن به‌عنوان سفارش‌دهندهٔ اصلی ساخت و تزئین این بنا و نقش تأثیرگذار او در انتخاب طرح و نقش‌مایه‌های آن پرداخت.

درخصوص بنای شاخص و مجموعهٔ عظیمی نظیر حرم مطهر رضوی و رواق‌ها و صحن‌های مرتبط ــ به‌خصوص در دورهٔ صفوی که رویکردهای مذهبی در کنار ویژگی‌ها و کارکردهای سیاسی آن موردنظر صاحبان قدرت قرار داشته‌است ـ دیدگاه‌های سیاسی بانیان، قابل ردیابی است. اسکندربیک در کتاب تاریخ عالم‌آرای عباسی، اللهوردیخان را به‌عنوان یکی از قدرتمندترین امیرانی که در این سلسله منصب داشته توصیف می‌کند:

وی در زمان حیات خود مسئولیت ساخت بسیاری از بناهای عمومی و بنیادهای خیریه را بر عهده داشت. شاه‌عباس با نظارت شخصی بر تشییع جنازه و با رفتن به خانهٔ خان روز پس از مرگ وی برای تسلیت، احترام و محبت واقعی خود را به او نشان داد. (۱۳۱۷: ۷۲۳)

او ازجمله غلامان گرجی نومسلمانی بود که به دلیل هوش و استعداد ذاتی و هم‌چنین وفاداری صادقانه به شاه‌عباس، به بالاترین سطوح قدرت در دستگاه صفوی دست پیدا کرده بود. سابقهٔ ذهنی خان و ریشه‌های ارتودوکسی او در کنار مشابهت‌های موجود در سنت تنزیهی هنر مسیحی و برخی از نمودهای هنر شیعی، شاید موجب تعلق‌خاطر او به این‌گونه تصاویر بوده‌است.

از سوی دیگر، وجود تصاویر بازنمایانه در این رواق به‌عنوان بنایی عمومی، ممکن است متأثر از دیدگاه‌های متفاوتی در حکمت اسلامی، مانند فلسفهٔ ملاصدرا و رویکرد او نسبت به هنر در حکم شمه‌ای از حقیقت و خداوند باشد. او هنرها را برخاسته از خیال صانع دانسته و آن را فرایندی می‌داند که براساس آن، پاره‌ای از صورت الهی در صوَر جسمانی متجلی می‌گردد (ملاصدرا، ۱۳۸۰: ۴۴۰). لذا به نظر می‌رسد سابقهٔ مراودت و علاقهٔ اللهوردیخان به صدرالمتألهین[۸] بر دیدگاه و سلیقهٔ خان در تساهلِ صورت‌گرفته تأثیر گذاشته باشد. البته بدیهی است با وجود برخی رویکردهای متفاوت و مخالف در میان مردم و علما، بانیان و مجریان جانب احتیاط را نگاه داشته و کوشیده‌اند با بهره‌گیری از تمهیداتی، از شدت مخالفت‌های احتمالی در جامعه بکاهند. در عصر صفوی و به‌خصوص در زمان شاه طهماسب و پس از توبه‌های مکرر شاه، تلاش ویژه‌ای به منظور انجام فرایض و اجرای تمهیداتی برای نیل به آن صورت گرفت. قاضی احمد قمی سیاست مذهبی شاه تهماسب را این‌گونه تشریح می‌کند:

احکام وی تمامی به نهج شریعت مصطفوی بود [...] محللان و مطهران در همه کارخانه‌ها و اهل علم [عالمان مذهبی] در جمیع کارخانه‌ها و بیوتات صباح تا شام برپا ایستاده به لوازم خدمات آن‌ها و [طبق نظر آنان] موافق شرع اطهر عمل می‌نمودند و بی‌فتوی و مسئله در هیچ امر از امور دنیوی شروع نمی‌فرمودند. (۱۳۸۳: ۵۹۱)

بسیاری از متون و رسالات فقهی شیعی در عصر صفوی در باب مسائل مربتط با امر تصویر و تصویرگری، رویکردی همراه با کراهت و گاه حرمت دارند. محقق کَرَکی شیخ‌الاسلام عصر طهماسبی، در جلد دوم کتاب جامع المقاصد، ذیل احکام مکان نماز به ادلهٔ حرمت تصویر جاندار در تزئین بنای مسجد اشاره دارد.[۹] هم‌چنین شیخ بهایی در کتاب جامع عباسی، در بخش احکام مکان نماز، ۲۷ امر را مکروه می‌داند که بیست و ششمین آن‌ها، نماز در خانه‌ای است که مصور باشد. در ذیل احکام مسجد نیز، ۱۸ امر را مکروه می‌شمارد که سیزدهمین آن چنین است: بر دیوار مسجد صورت چیزی کشیدن که جان نداشته باشد مثل درخت و غیره در ضمن یازده امر که حرام است، اول مسجد را به طلا نقاشی‌کردن و نهم صورت جاندار در دیوار مسجد کشیدن (بهایی، بی‌تا: ۷۱).

صراحت این احکام گویای نظر اغلب علمای شرع درخصوص تصویرگری و البته نشان‌دهندهٔ احتمال وجود استثنائات و دلایلی برای عدم توجه به این احکام در بعضی از بناهاست. گویا علما به صوابدید و با هدف حفظ کلیت دین در برخی موارد از نظرات خود کوتاه می‌آمدند. این شیوه، ارتباطی مستقیم با میزان قدرت و اقتدار شاه داشت، بنا به گفتهٔ سیوری، «مجتهدین در زمان فرمانروای قدرتمندی چون شاه‌عباس اول حدّ خود را می‌شناختند» (۱۳۷۸: ۹۱). در این عصر، نهاد دینی هیچ‌گاه در مقابل نهاد حکومت قرار نگرفت، بلکه در این زمان در عمل شاهد نوعی حل‌شدگی نسبی نهاد دین و نهاد حکومت در یکدیگر هستیم، هرچند در نوشته‌های عصر صفوی توجه جدی نسبت به اهمیت و جایگاهِ وظایف و کارکردهای سیاسی ـ اجتماعیِ فقها قابل‌توجه است، ولی عملکرد فقهای نویسندهٔ این دست‌نوشته‌ها، نمایانگر شکاف میان بُعد نظر و عمل در این دوره است (کدیور، ۱۳۷۸: ۱۶۲). محقق کرکی و شیخ بهایی ازجمله نمونه‌های قابل‌ذکر و شاخص این ویژگی هستند. لذا شاهد نوعی افتراق میان دیدگاه‌های فقهی و مکتوبات برخی از عالمان و فقها در حوزهٔ سیاسی هستیم.

فیض کاشانی در کتاب آیینه شاهی که به شاه‌عباس دوم تقدیم شده، ضمن تعمیق روابط میان انسان و حاکم (سلطان) به‌معنای اعم آن و اهمیت نهاد قدرت، از هیچ‌گونه استدلال شرعی هم‌چون استناد به آیات و احادیث بهره نگرفته‌است (جعفریان، ۱۳۸۹: ۱۸۳). برخی روحانیون با

توجه به فرصت تاریخی پیش‌آمده تلاش می‌کردند آن‌چه را که به مدد همراهی با حکومت به‌دست می‌آورند، در مسیر حفظ و اعتلای مذهب به‌کار گیرند. با وجود دشواری‌ها و دست‌اندازی‌هایی که در این دوره به حوزهٔ اختیارات فقها صورت می‌گرفت (و بر آنان نیز پوشیده نبود)، فقها و مجتهدین این دوره به مصداق حکم «مَا لَا یُدْرَکُ کُلُّهُ لَا یُتْرَکُ کُلُّه»[10] در تصدی آن بخشی از ولایت که میسور بود، تردید نکردند و آن‌چه حصول و تصدّی به آن امکان داشت را در کنترل خویش گرفتند (کدیور، ۱۳۷۸: ۱۷۱)

در رابطه با عرف نیز تأثیر دیدگاه‌های فقهی مشهود بود، چنان‌چه شاردن در باب مشاهداتش در خصوص تزئینات داخلی ابنیه می‌نویسد:

منزل وی سراسر آراسته به نقش و نگار و کتیبه‌هاست. بعضی تالارها دارای کاشی‌های منقّش و مصوّری است، که فقط یک چشم در تصاویر آنها مشاهده می‌گردد و این برای آن است که بتوان در آنجا بدون دغدغهٔ خاطر نماز گزارد. زیرا مسلمانان تصاویر را مکروه شمرده و معتقدند اقامت و عبادت در منازل مصوّر و منقّش، به هیچ وجه مقبول درگاه خداوندی نیست. برای رفع این محظور، هنگامی که در یک محل سکونت می‌گزینند، اگر در آنجا تصاویر و تمثال‌هایی ببینند، به سرعت چشم چپ آنها را با نوک چاقو خراب می‌کنند. زیرا صور و تمثال‌های مُثله‌شده، ناهنجار و بدترکیب می‌شوند و هیچ‌چیز را نمایش نمی‌دهند و فقط جزء تجمّلات نقاشی شمرده می‌شوند. (۱۳۴۵: ۷۰-۷۱)

این جملات تأییدی است بر این دیدگاه گرابار درخصوص معماری مذهبی سده‌های نخستین که معتقد است:

استفاده از پیکره‌های انسانی در این آثار [کاخ‌ها] به مخاطبِ کم و محدود آثار مرتبط بوده‌است؛ این زمینهٔ خصوصی دربارهای سلطنتی، آزادی بیان فراوانی را در اختیار هنرمندان قرار داده، در حالیکه اگر این نگاره‌ها برای تماشای شمار زیادی از مردم خلق می‌شد، پرداختن به این امور ممنوع می‌گردید. (۱۳۹۶: ۱۱۷)

در نگاه اول به نظر می‌رسد استفاده از نقش معروف به واق در میان تزئینات رواق اللهوردیخان، یکی از تمهیدات احتمالی به همین منظور بوده باشد، زیرا «اختراع اصل واق در نقاشی از یک ضرورت برخاست؛ از ضرورت حضور چهرهٔ انسان و حیوان در نقاشی ایران که به لحاظ فقهی و کلامی چندین سده بود که حرمت پیدا کرده بود» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۶۹). لیکن با توجه به حضور توأمان نقش کامل جانوران در کنار نقش واق در تزئینات رواق اللهوردیخان و آرای برخی پژوهشگران درخصوص سابقهٔ استفاده از کتیبه‌های صورت‌دار (واق) از اوایل دورهٔ اسلامی که متأثر از باورهایی مرتبط با برخی علوم نظیر طالع‌بینی، نجوم و جغرافیا مشابه آن‌چه در عجایب‌المخلوقات قزوینی آمده عنوان شده‌اند (Blair, 2014: 101)، قطعیت فرضیهٔ وجود ارتباط بین پیدایش نقوش تجریدی و واق با باورهای مذهبی و تحریم‌های متأثر از آن، تضعیف می‌گردد. گستردگی کاربرد نقش‌مایه‌های حیوانی و انسانی در کتاب‌آرایی و سایر هنرهای ایران‌زمین در طول تاریخ، ارتباط تنگاتنگِ قلمروی تصویر و ادبیات مکتوب را نشان می‌دهد. گمان می‌رود اشتراکات عمیق و گستردهٔ متون دینی و ادبیات فارسی، در شکل‌گیری باورها و دیدگاه‌های مخاطبان این آثار به منظور عبور از رویکردهای حرمت‌گرایانهٔ اولیه مؤثر بوده‌است.

ادبیات و هنر به‌عنوان پیشرانه‌های فرهنگ می‌توانند نقش به‌سزایی در شکل‌گیری رویکردهای اجتماعی داشته باشند. نگارگری ایرانی همواره در ارتباطی عمیق با ادبیات شکل گرفته‌است. با آغاز نهضت ترجمه، برای نخستین‌بار الزامِ ترسیم صور مربوط به کتاب‌های علمی تاحدودی از قبح تصویرگری موجودات زنده در حوزهٔ کتابت کاست، به شکلی که پس از مدتی شاهد تصویرگری برخی متون تغزلی و داستانی نظیر آثار نظامی، عطار، فردوسی و ... هستیم.

ادبیات فارسی در اساس و پایه، بستری برای بیان معانی بلند است، لیکن قسم عرفانی آن، که دست‌کم طی سده‌های ۶ تا ۱۲ ه.ق حاکم بلامنازع عرصهٔ فرهنگ ایرانی بوده، مشحون از این مضمون است که الفاظ، گنجایش معانی بلند را ندارند (بهشتی، ۱۳۸۹: ۱۶). ادبیات این سرزمین سرشار از متون باطنی و آموزه‌هایی است که درپی عبور از رویهٔ هویدای الفاظ و کلمات، به دنبال استحصال ساحتی نمادین در ورای معانی ظاهری آن بوده‌اند. «این نگاه بنیادین در سایر مظاهر فرهنگ نظیر هنر و معماری نیز قابل تعمیم است پس این موضوع که معماری در این فرهنگ جلوهٔ معانی باطنی است امری است واضح و قول خلاف آن نیاز به اثبات دارد» (همان).

با نگاهی به تنوع نقوش جانوری مورداستفاده در رواق گنبد اللهوردیخان و تعدد پرندگان و به‌خصوص تصویر سیمرغ، شاید در وهلهٔ نخست کتاب منطق‌الطیر به‌عنوان مرجع تصویری مرتبط با نقوش کاشی‌ها به ذهن متبادر شود. لیکن با توجه به فراوانی و حضور نقش‌مایه‌هایی متفاوت به‌جز پرندگان نظیر اژدها، آهو و نقشِ واق در تزئینات رواق الله وردیخان، باید این تنوع تصویری را برگرفته از متون یا کتاب‌های دیگری دانست.

متنی که در کنار هم‌پوشانیِ بخش بیش‌تری از نقش‌مایه‌های رواق، ارتباط معناداری با حرم مطهر نیز داشته باشد. کتابی کـه ضـمن برخـورداری از تصاویر متعدد، دردسترس بوده و ارتباط نزدیکی نیز با عموم مخاطبان و باورهای دینی و مذهبی ایشان داشته باشد.

در تمدن ایرانی توجه هم‌زمان به طبیعت حیوانی و انسانی رویکردی است که در کتبی نظیر عجایب المخلوقات و غرائب الموجـودات قزوینـی قابل بررسی است. این‌گونه متون در گسترهٔ تمدن اسلامی و از همان ابتدای تدوین، موردتوجـه واقـع شـده و تصویرسـازی آن‌هـا در اولویـت بـوده و نسخه‌های متعدد مصور و گاه بدون تصویر آن به زبان‌های مختلف استنساخ و دردسترس مردم قرار می‌گرفته است (طاهری قمـی، ۱۳۹۹: ۱۱). آشنایی با کشورها و تمدن‌های بزرگ و هم‌چنین گوناگونی نژادی و جغرافیایی امپراطوری جدید، موجب علاقـهٔ مردمـان بـه کتـاب‌هـایی از جـنس عجایب‌نامه‌ها گردید. از اولین کتب علمی و فنی و مشهورترین آن‌ها که مصور گردید، الحیل الجـامع بـین العلـم و العمـل نوشـتهٔ جَـزَری و سـپس عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات اثر قزوینی است (بلوم و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۹۲).

انواع کتاب‌های مرتبط با جغرافیا و عجایب عالم از ارتباط محکم و گسترده‌ای با جهان‌بینی مسلمانان درخصـوص جـانوران و سـایر آفریـده‌هـا به‌عنوان تمثیلی از عظمت خداوند برخوردارند. چنان‌که خداوند در قرآن کریم به دفعات با توجه دادن مردمان به تدبّر در خلقت، از انسان خواسته تـا در چگونگی آفرینش خود به تفکر بپردازد. «آن‌چه در جهان‌نگری موجود در عجایب‌نگاری‌ها مهم است؛ مسـألهٔ وحـدت مبـدأ هسـتی، پیوسـتگی عالم خلقت و جاری‌بودن عظمت و قدرت باری‌تعالی در مخلوقـات مختلـف اسـت» (اشـکواری، ۱۳۹۸: ۳۱). بـا توجـه بـه کثـرت و تنـوع زبـانی و هم‌چنین کیفیت متنوع خوشنویسی، تصویرگری، کاغذسازی و صحافیِ نسخه‌های بازماندهٔ عجایب المخلوقـات، دردسـترس‌بـودن و اقبـال عامـه بدان قابل باور به نظر می‌رسد. این رواج فوق‌العاده باعث اختلاف و تعدد متن‌ها و نسخه‌ها، وجود ترجمه‌هـا و مـتن‌هـای زیـاد دسـت‌کـاری‌شـده و هم‌چنین زینت‌یافتن آن‌ها با تصاویر بسیار و جداول نجومی و مینیاتورهایی است که گاه در کمال خوبی و دقت است و گاه به‌خصـوص در رابطـه بـا گیاهان و اقسام جانوران، خیالی و دور از ذهن بوده‌است (کراچکوفسکی، ۱۳۷۹: ۲۸۵).

۵. عجایب المخلوقات

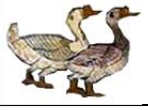
یکی از سنت‌های دیرپای ایـن سـرزمین کـه حتـی در متـون کهنـی نظیـر بُنـدهش نیـز دیـده مـی‌شـود، عجایـب‌نگـاری اسـت. عجایـب‌نامـه‌هـا، دانشنامه‌هایی حاوی اطلاعات عمومی جهان‌نگاری و کیهان‌شناسی هستند. عجایب المخلوقات و غرائب الموجـودات کتـابی اسـت کـه در سـال ۶۷۸ ه.ق توسط «زکریا بن محمد بن محمود قزوینی» به زبان عربی نگارش یافت و سپس به فرمان «شمس‌الدین عطاملک جوینی» توسـط خـود او به فارسی نیز ترجمه گردید (عکاشه، ۱۳۸۰: ۳۲۸). این کتاب دارای نظمی دایره‌المعارف‌گونـه و غنـی از حکایـات و باورهـای عامیانـه اسـت کـه شرح نظام‌مندی از آفرینش ارائه می‌دهد.

در زمان حاکمیت صفویان، ارتباط بین هنر و مفاهیم دینی به خوبی پایه‌گذاری شده بود. در این دوران متون خطیِ مصور، بناهـای معمـاری و مصنوعات هنری، همگی بازگوکنندهٔ عناصر شیعی بودند که از ویژگی‌هـای ایـن عصـر بـه‌شـمار مـی‌رود (شـریعت، ۱۳۸۶: ۴۵). همـان‌گونـه کـه گذشت، به نظر می‌رسد بانی و معماران این بنا در انتخاب نقش‌مایه‌های موجود بر کاشی‌ها، متأثر از کتاب عجایـب المخلوقـات قزوینـی بـوده‌انـد. کتابی که به‌زعم پژوهشگران، در متن و نقاشی‌هایش، نشانه‌هایی دال بـر هـم‌سـویی بـا باورهـای مخاطبـان عـام و خـاص و دلایلـی بـرای گـذر از سخت‌گیری‌های متشرعان و عوام دارد. مرحوم آقابزرگ تهرانی در کتاب الذریعه، زکریای قزوینی را شیعه می‌داند و البته می‌دانیم که او سال‌هـا در شهرهای حلّه و واسط به کار قضا مشغول بوده‌است.[11] نکتهٔ دیگر در این خصوص، ویژگـی خـاص کتیبـه‌هـای موجـود در تزئینـات بناسـت. بنـابر مطالعات صورت‌گرفته، اغلب کتیبه‌های موجود در بناهای مـذهبی اعـم از مسـاجد و امـامزاده‌هـا، از میـان آیـات قـرآن و برخـی احادیـث مشـهور انتخاب می‌شده‌اند. لیکن مشاهدات و مطالعات صورت‌گرفته درخصوص مفاهیم و مضامین کتیبه‌های این بنا، بیـان‌گـر تفـاوت‌هـایی در انتخـاب مضمون این کتیبه‌هاست. از مجموع ۱۶ کتیبه که در صُفّه‌های دو طبقهٔ رواق به چشم می‌خورند، برخی اطلاعات و آموزه‌های شیعی نظیـر تـاریخ ولادت و شهادت امامان (ع)، تشریح نحوهٔ شهادت امام رضا (ع) و برخی نکات عقیدتی دیگر نظیر فضیلت زیارت امام رضا (ع) سـهم عمـده‌ای را به خود اختصاص داده‌اند (شهرامی، ۱۳۹۹: ۱۴). کتیبه‌هایی که بیش از هرچیز گویای اطلاعاتی به منظور آشنایی با بنیان‌های اعتقادی تشـیع و آموزه‌های مرتبط با آیین تشرف به حرم مطهر است. این امر به‌تنهایی از دو منظر قابل‌توجه است: نخست آن‌که بـه‌نـوعی نمایـانگر نقـش و جایگـاه شمایل در حکمِ بخش مهمی از آموزه‌های دینی مسیحیت و مرتبط با باورهای متولی آن است که در گذشته به آن اشاره شـد و نکتـهٔ دوم شـباهت به جنبهٔ آموزشی کتاب عجایب المخلوقات و رویکرد دایره‌المعارف‌گونهٔ آن است. چراکه نویسندگان این دست آثـار (عجایـب‌نامـه‌هـا) هـدف خـود از

تدوین چنین آثاری را ذکر قدرت خداوند و آشکارشدن توانایی بر خلق چنین عجایبی برای تنبّه انسان و نیز آگاهی می‌دانند. چنان‌که زکریای قزوینی در مقدمهٔ عجایب المخلوقات می‌نویسد:

نفوس انسانی می‌خواهد که حقیقت اشیاء را بداند و اگر چیزی بر وی مشکل شود، از آن الم یابد و اگر اشکال بر وی حل گردد، او را لذتی حاصل آید، قوله تعالی «قل سیرو فی الارض فانظرو» غرض از این نظر تقلب حدقه نیست که این معنی بهایم را نیز حاصل باشد. غرض از این نظر، فکر است در حقایق اشیاء و بحث از کیفیت آن که سبب لذات دنیوی و سعادات اخروی باشد (قزوینی، ۱۰۴۱: ۱۱). بنابراین انتخاب کتابی که در جای‌جای آن اشاره‌های بسیاری به گوناگونی خلقت و تنوع جانوران و به‌خصوص پرندگان وجود دارد، نشانهٔ دیگری از حضور آگاهانهٔ نقاشی‌ها و متن کتاب عجایب المخلوقات در تزئینات این بناست. پرندگان سهم عمده‌ای از نقوش کاشی‌های رواق اللهوردیخان را به خود اختصاص داده‌اند. وجود این گونه از نقش‌مایه را می‌توان تأکیدی بر جایگاه قدسی بنا و ظهور ساحتی بهشت‌آسا در معماری آن دانست. عباس دانشوری به نقل از کشف المحجوب هجویری، معتقد است گُستردن سایه بر فراز مزار، نشان و نمادی از تقدس بنا و مُتوفاست (۱۳۹۰: ۲۰). هجویری نیز مراسم تدفین ذوالنون مصری را چنین توصیف می‌کند: «چون جنازهٔ وی برداشتند، مرغان هوا جمع شدند و بر جنازهٔ وی سایه برافکندند» (۱۳۷۵: ۱۲۵). کشیدن شمایل پرندگان، درحقیقت تمثیلی از این‌گونه روایات و با هدف گذر از برخی دیدگاه‌های فقهی درخصوص کراهتِ برافراشتن بنا و سایه‌افکندن بر مقابر صورت گرفته‌است و تأکیدی بر نقش پرنده در به‌تصویرکشیدن آن فضای قدسی و تمثیلی از فردوس و ایجاد حس تقدس، به دلیل تمایل و خواست اللهوردیخان به این مجاورت و تقرب بوده‌است.

جدول ۳: مقایسهٔ نسخه‌های عجایب المخلوقات و کاشی‌های رواق اللهوردیخان (نگارندگان)

نقوش جانوری		نسخه‌های *عجایب المخلوقات*					کاشی‌های رواق اللهوردیخان	فراوانی
		پرینستون ۸۶۵ ه.ق	چستربیتی ۹۵۲ ه.ق	کمبریج ۹۷۴ ه.ق	منچستر ۱۰۴۰ ه.ق	هاروارد ۱۰۵۵ ه.ق		
پرندگان	طاووس							۲۶
	طوطی							۵۸
	قرقاول (تذرو)							۹۶
	مرغابی							۳۰
	سایر مرغان							۲۴۶
پستانداران	آهو							۴

ادامهٔ جدول ۳: مقایسهٔ نسخه‌های عجایب المخلوقات و کاشی‌های رواق اللهوردیخان (نگارندگان)

موجودات اساطیری	سیمرغ							۶
	اژدها							۲۰
مجموع								۴۸۶

نزدیک به ۱۵ جلد از نسخه‌های متفاوت کتاب عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات از دورهٔ ایلخانی تا عصر صفوی موردبررسی نویسندگان قرار گرفته‌اند. اشتباهات متنی و هم‌چنین تفاوت‌ها و تغییرات متعددی بین نسخه‌های عربی و فارسی قابل ردیابی است اما یکی از جالب‌ترین این تغییرات، گنجانده‌شدن متنی در نسخه‌های اواخر سدهٔ ۹ ه.ق و پس از آن است. در نسخه‌های متأخر عجایب المخلوقات، در مورد «تنین» (اژدها) چنین آمده است:

و در سنهٔ اربع و عشرین و ستمائه به ولایت غران از اعمال حلب، تنّینی بادید [پدید] آمد به غایت هایل، در هرچه گذر می‌کرد می‌سوخت، از خانه‌های مردم و صحرا و از نخیل و غیر آن بسیار بسخت و مردم از چپ و راست می‌گریختند و آن بر زمین می‌رفت. عاقبت الامر باری ـ عزّوجلّ ـ به فریاد مردم رسید. سحابی بیامد و او را برداشت. (قزوینی، ۱۰۴۱ ه.ق: ذیل بخش نوع السابع به نقل از بیگ باباپور، ۱۳۹۲: ۶۴۹)

چنان‌که بررسی شد این روایت در نسخه‌های عربی و نسخه‌های مربوط به عصر ایلخانی وجود ندارد. نکتهٔ مهم، شباهت این روایت با حدیث مُفضّل است.[۱۲] با توجه به بررسی متون نخستین، به نظر می‌رسد سعی بلیغ صفویان در همانندسازی بسیاری از شئون فرهنگی و هنری جامعه با باورهای دینی و به‌خصوص مذهبی تشیع، در انجام این امر مؤثر بوده باشد. تعامل دوسویه میان فرهنگ و باورهای مذهبی در نمونه‌های دیگری از تزئینات بقاع و اماکن متبرکه نیز سابقه دارد.[۱۳] این امر در مقایسهٔ میان تصاویر پنج نسخهٔ بررسی‌شده در این پژوهش نیز تا حدودی مشهود است. امّا همان‌گونه که در جدول (۳) مشاهده می‌شود، شباهت‌های موجود نشان‌گر احتمال توجه به آن و حتی یکی‌بودن طراحان کاشی و نگارگران این نسخ می‌باشند. چنان‌که در اسناد مربوط به معماری و تعمیر حرم مطهر، اشارهٔ مشخصی به این امر شده و نقاش «اسماعیل‌خان اصفهانی» و طراح، «استاد بدیع» نامیده شده و شرح فعالیت و دستمزد هرکدام به‌صورت مجزا مشخص شده‌است (نظرکرده، ۱۳۹۵: ۸۷).

۶. نتیجه‌گیری

با توجه به نکاتی که ارائه شدند، به‌نظر می‌رسد می‌توان مجموعه‌ای از عوامل را در به‌تصویرکشیدن نقش‌مایه‌های ذی‌روح تزئینات رواق و هم‌چنین ویژگی‌های بصری احتمالی مؤثر بر انتخاب نقش‌مایه‌ها و طراحی آن‌ها بازشناسی کرد. در میان تمام بناهای مذهبی عصر صفوی اعم از مساجد، امامزاده‌ها، خانقاه‌ها و مقابر، با کم‌تر بنایی مواجه هستیم که از لحاظ میزان استفاده از این‌گونه نقوش، با بنای رواق اللهوردیخان قابل مقایسه باشد. لذا نویسندگان تلاش کرده‌اند با مطالعه، تدقیق و تحلیل نقوش و تصاویر به‌کاررفته در تزئینات آن در تطبیق با سایر اجزاء نظیر خود بنا، کتیبه‌ها و سایر اطلاعات تاریخی مرتبط، به کشف احتمالات مؤثر بر انتخاب و اجرای این تزئینات بپردازند. سابقهٔ بازتعریف بهشت به شکل این جهانیِ آن در معماری آرامگاهی ایران‌زمین از سابقه‌ای کهن برخوردار است، لیکن با توجه به حرمت‌های پیش‌گفته و پرهیز بانی یا طراحان از مخالفت‌ها و واکنش‌های احتمالی، در پاسخ به پرسش اولِ پژوهش، گمان می‌رود بن‌مایه‌های نقوش را می‌توان در کتاب عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات قزوینی جستجو کرد. این کتاب به دو دلیل، شرایط لازم به‌منظور حصول نتایج بالا را داراست: نخست این‌که مؤلف آن، شیعه بوده و به‌نوعی از وجاهت لازم در نگاه علمای دینی برخوردار بوده‌است؛ دوم این‌که به دلیل ویژگی‌های محتوایی و ارتباط گستردهٔ مطالب این کتاب با احادیث و روایات و هم‌چنین به دلیل شیوهٔ بیانی دایره‌المعارف‌گونهٔ اثر، مطالعهٔ آن به‌شکل گسترده‌ای در میان توده‌ها و گروه‌های طبقاتی مختلف رواج داشته‌است. لذا طراحان به گنجینه‌ای از تصاویر و نقش‌مایه‌های جانوری دست یافته بودند که به فراخور نیاز و شاید مرتبط با کتیبه‌ها و برخی مراسمات مرتبط با زیارت، در تزئینات به‌کار می‌گرفته‌اند. هم‌چنین در پاسخ به پرسش دوم، به نظر می‌رسد بتوان پیشینهٔ مسیحی

اللهوردیخان به‌عنوان بانیِ بنا را در کنار علایق فلسفی او و ارتباط و نزدیکی‌اش به ملاصدرا و دیدگاه‌های وحدت وجودی ملاصدرا، نشانه‌ای از نگاه ویژهٔ خان به بحث استفاده از تصاویر ذی‌روح در جهت تعمیق آموزه‌های مذهبی و هم‌چنین تجلی باری‌تعالی در تمامی وجوه این بنا دانست.

پی‌نوشت‌ها

1. Mika Natif

2. The Painter's Breath and Concepts of Idole Anxiety in Islamic Art

۳. اطلاعات آماری جدول (۱) از مقالهٔ «مفاهیم‌نمادین نقوش حیوانی کاشی‌کاری گنبد الله وردیخان از دوره صفویه در حرم مطهر رضوی» نوشتهٔ عطیه خان‌حسن‌آبادی و مهدی اشراقی، احصاء شده‌است.

۴. برگرفته از ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند

۵. به‌عنوان نمونه به مقالهٔ شیخی و شهرامی (۱۳۹۹) با عنوان «مطالعه و تعامل کتیبه‌ها و مرغان نقش‌بسته بر رواق اللهوردیخان در مجموعهٔ حرم امام رضا (ع)» بنگرید.

6. MereYo saena

7. Sēn-murv

۸. اللهوردیخان خطاب به ملاصدرا چنین نوشته است: من نمی‌توانم به کهک بیایم تا بتوانم از محضر درس شما استفاده کنم و به همین جهت در شیراز بنای مدرسه‌ای را برای شما شروع کرده‌ام و همین که تمام شد اطلاع می‌دهم که بیایید و در این مدرسه تدریس کنید. اللهوردی‌خان در وقف‌نامه مدرسهٔ خان تصریح کرد که اختیار تدریس را به ملاصدرا واگذار می‌کنم تا این‌که هر درسی را که می‌خواهد در برنامه دروس مدرسه قرار دهد (مولیانی، ۱۳۸۰: ۲۴۹).

۹. نک: (کرکی، ۱۳۷۰، ج. ۲: ۱۵۲).

۱۰. کاری را که نمی‌توان به‌شکل کامل انجام داد، نباید از اساس ترک نمود.

۱۱. با توجه به شهرت این دو شهر به تشیع در سده‌های میانی، احتمال شیعه‌بودن زکریای قزوینی تشدید می‌گردد.

۱۲. در کتاب توحید مفضّل آمده است: «قَالَ الْمُفَضَّلُ فَقُلْتُ أَخْبِرْنِی یا مَوْلَای عَنِ التِّنِّینِ وَ السَّحَابِ فَقَالَ ع إِنَّ السَّحَابَ کالْمُوَکلِ بِهِ یخْتَطِفُهُ حَیثُمَا ثَقِفَهُ کمَا یخْتَطِفُ حَجَرُ الْمِغْنَاطِیسِ الْحَدِیدَ فَهُوَ لَا یطْلُعُ رَأْسَهُ فِی الْأَرْضِ خَوْفاً مِنَ السَّحَابِ وَ لَا یخْرُجُ إِلَّا فِی الْقَیظِ مَرَّةً إِذَا صَحَتِ السَّمَاءُ فَلَمْ یکنْ فِیهَا نُکتَةٌ مِنْ غَیمَةٍ قُلْتُ فَلِمَ وَکلَ السَّحَابَ بِالتِّنِّینِ یرْصُدُهُ وَ یخْتَطِفُهُ إِذَا وَجَدَهُ قَالَ لِیدْفَعَ عَنِ النَّاسِ مَضَرَّتَه» (مفضل، ۱۳۸۸: ۷۷).

۱۳. نک: (بهدانی و خزائی، ۱۳۹۹).

منابع

قرآن کریم، (۱۳۷۳). ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند.قم: (دفتر مطالعات تاریخ ومعارف اسلامی).

آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). هفت اصل تزئینی هنر ایران. تهران: انتشارات پیکره.

احتشام کاویانیان، محمد. (۱۳۵۵). شمس الشموس یا تاریخ آستان قدس. مشهد: انتشارات آستان قدس.

استیرلن، هانری. (۱۳۷۷). اصفهان، تصویری از بهشت. ترجمهٔ جمشید ارجمند. تهران: انتشارات فرزان روز، (۱۹۷۶).

اسکندربیک منشی. (۱۳۱۷). تاریخ عالم‌آرای عباسی (ج. ۲). تهران: نشر آشنا.

اشکواری، محمدجعفر. (۱۳۹۸). جهان‌شناسی در عجایب‌نگاری‌ها. دوفصلنامه تاریخ علم، ۱۷(۱)، ۱-۳۵. doi: 10.22059/jihs.2019.285949.371497

اعتمادالسلطنه، محمدحسن. (۱۳۰۱ه.ق). مطلع الشمس. چاپ سنگی.

بلوم، جاناتان، و دیگران. (۱۳۹۲). تجلی معنا در هنر اسلامی، ترجمهٔ اکرم قیطاسی. چاپ دوم. تهران: انتشارات سورهٔ مهر (۲۰۱۱).

بهدانی، مجید، و خزائی، محمد. (۱۳۹۹). بررسی نقوش کاشی‌های زرین‌فام با موضوع صور فلکی در امامزاده جعفر دامغان (با تأکید بر نسخه صورالکواکب قرن هفتم هجری). نشریه نگره، ۱۵ (۵۶)، ۳۹-۵۱. doi:10.22070/negareh.2020.3124

بهشتی، محمدرضا. (۱۳۸۹). مساجد ایرانی، مکان معراج مومنین. تهران: روزنه.

بیگ باباپور، یوسف. (۱۳۹۲). متن عربی و فارسی عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات زکریای قزوینی. تهران: سفیر اردهال.

جعفریان، رسول. (۱۳۸۹). صفویه در عرصه دین، فرهنگ و سیاست (ج. ۱۳). قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
حسینی، سیدهاشم. (۱۳۹۴). نقوش حیوانی در تزئینات کاشیکاری صحن عتیق حرم مطهر رضوی. همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی، موسسه آموزش عالی فردوس مشهد.
حصوری، علی. (۱۳۸۹). اژدها. در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی. برگرفته از وبگاه: https://www.cgie.org.ir/fa/article/233780
خان‌حسین‌آبادی، عطیه، و اشراقی، مهدی. (۱۳۹۷). مفاهیم نمادین نقوش حیوانی کاشی‌کاری گنبد اللـه‌وردیخان از دوره صفویه در حرم مطهر رضوی. نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی، ۱۴ (۳۱)، ۱-۳۵. doi : 10.22034/ias.2018.91703
خورشیدی، هادی. (۱۳۹۴). گونه‌شناسی و بررسی کاشی‌کاری حرم مطهر رضوی در دوران معاصر. آستان هنر، ۵ (۱۱) ، ۵۸-۶۷.
دانشوری، عباس. (۱۳۹۰). مقابر برجی شکل سده‌های میانی ایران. تهران: سمت.
دلاواله، پیترو. (۱۳۷۰). سفرنامه پیترو دلاواله. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
زمانی، محبوبه، اکبری، امیر، و متولی حقیقی، منا. (۱۴۰۱).بررسی تطبیقی شکل‌گیری رواق اللـه‌وردیخان حرم مطهر رضوی بر مبنای وجودشناسی حکمت متعالیه ملاصدرا. پژوهشنامهٔ خراسان بزرگ، ش. ۴۸، ۸۹- ۱۱۲. doi:10.22034/JGK.2022.308570.0
شاردن، ژان. (۱۳۴۵). سفرنامه شاردن. ترجمهٔ محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.
شریعت، زهرا. (۱۳۸۶). تزئینات کتیبه‌ای آستانهٔ مقدس قم. نشریهٔ مطالعات هنر اسلامی، ۴ (۷)، ۸۹-۱۱۰.
شوالیه، ژان. (۱۴۰۰). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: کتاب‌سرای نیک.
شهرامی، فاطمه‌سادات، و شیخی، علیرضا. (۱۳۹۹). مطالعه و تعامل کتیبه‌ها و مرغان نقش‌بسته بر رواق اللـه‌وردیخان در مجموعه حرم امام رضا (ع). نشریه نگره، ش. ۵۵، ۵- ۱۹. doi: 10.22070/NEGAREH.2020.3022
شیخ بهایی، محمدبن حسین (بی‌تا). جامع عباسی. چاپ دیجیتال براساس چاپ سنگی.
طاهری قمی، سیدمحمد. (۱۳۹۹). واکاوی نسبت قوهٔ خیال با عجایب‌نگاری در نگارگری ایرانی اسلامی. پیکره، ۹ (۲۱)، ۳۷-۵۲. doi: 10.22055/PYK.2020.16546
عالم‌زاده، بزرگ. (۱۳۹۴). حرم رضوی به روایت تاریخ. مشهد: به‌نشر.
عبدلی، محمد، و گرکنی، راضیه. (۱۳۹۲). اسطوره‌های شرق. تهران: جمال هنر.
عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). نگارگری اسلامی. ترجمهٔ سیدغلامرضا تهامی. تهران: انتشارات سوره مهر (۱۹۸۱).
قزوینی، زکریا بن محمد بن محمود. (۱۰۴۱ ه.ق). عجایب المخلوقات و غرائب الموجودات. نسخه موجود در کتابخانهٔ جان رایلندز منچستر.
قمی، قاضی احمد منشیقمی. (۱۳۸۳). خلاصه التواریخ. تصحیح احسان اشراقی. چاپ دوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
کدیور، جمیله. (۱۳۷۸). تحول گفتمان سیاسی شیعه در ایران. تهران: طرح نو.
کراچکوفسکی، ایگناتی یولیانوویچ. (۱۳۷۹). تاریخ نوشته‌های جغرافیایی در جهان اسلامی. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی (نشر اثر اصلی ۱۹۶۵).
کرکی، علی بن حسین. (۱۳۷۰). جامع المقاصد فی شرح القواعد. قم: انتشارات آل البیت.
کمندلو، حسین. (۱۳۹۸). نقش نهان: معرفی و شناسایی نقش‌مایه‌های انسانی و جانوری در کاشی‌کاری‌های حرم مطهر رضوی (عهد صفویه تا دوران معاصر). مشهد: به‌نشر.
گرابار، اولگ. (۱۳۹۶). شکل‌گیری هنر اسلامی. ترجمهٔ مهدی گلچین عارفی. تهران: انتشارات سینا (نشر اثر اصلی ۱۹۷۳).
مفضل بن عمر، (۱۳۸۸). توحید مفضّل. ترجمهٔ محمد باقر مجلسی، با تصحیح محمد فربودی. قم: انتشارات بقیه‌الله.
ملاصدرا، صدرالدین محمد شیرازی. (۱۳۸۰). المبدأ و المعاد. به کوشش سید جلال‌الدین آشتیانی. قم: بوستان کتاب.
نظرکرده، اعظم. (۱۳۹۵). گزیده اسناد معماری و تعمیرات حرم و امکان متبرکه رضوی (از صفویه تا قاجار). مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
هُجویری، علی بن عثمان. (۱۳۷۵). کشف المحجوب. به تصحیح والنتین ژوکوفسکی و مقدمهٔ قاسم انصاری. تهران: انتشارات طهوری.
واتسون، اولیور. (۱۳۸۳). سفال زرین‌فام ایرانی. ترجمهٔ شکوه ذاکری. تهران: انتشارات سروش (۱۹۷۴).

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۵). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

Blair, S. (2014). *Text and Image in Medieval Persian Art*. Edinburgh: Edinburgh University Press (Edinburgh studies in Islamic art).

Natif, M. (2011). The Painter's Breath and Concepts of Idol Anxiety in Islamic Art. In J. Ellenbogen & A. Tugendhaft (Eds.), Idol Anxiety (pp 41-55). Stanford, California :Stanford University Press.

References

The Holy Quran, (1394). (M.M.Foladvand, Trans.). Qom: Department of Islamic History and Knowledge Studies.[in Persian].

Abdoli. M, & Garekni. R. (2012). *Myths of the East,* Tehran: Jamal Hanar.[in Persian].

Ajand, Y. (2013). *Seven decorative principles of Iranian art*. Tehran: Peikareh. [in Persian].

Alemzadeh, B. (2014). *Razavi shrine according to history*. First edition, Mashhad: Beh Nashr. [in Persian].

Ashkvari, M. J. (2018). Cosmology in Wonders. *History of Science*. 17(1),1-35.Doi: 10.22059/jihs.2019.285949.371497 [in Persian].

Atarodi Guchani, A. (1992). *History of Astan Quds Razavi,* Tehran: Atarod. [in Persian].

Blair, S. (2014). *Text and image in medieval persian art*. Edinburgh: Edinburgh University Press (Edinburgh studies in Islamic art).

Bloom, J. et al, (2012). *Manifestation of Meaning in Islamic Art*, (A.Qitasi, Trans.). second edition, Tehran: Surah Mehr. [in Persian].

Behdani, M., Kazaee, M., (2020) A study of luster tiles motifs with the subject of the constellation from Imamzadeh Jafar Damghan (with an Emphasis on Manuscript of Sovar-al Kavakeb in 7 A.H), *Negareh,* 15.(56), 38 - 51. doi :10.22070/NEGAREH.2020.3124. [in Persian].

Beheshti, M. (2010),*Iranian mosquea place for believers ascension*, Tehran: Rozaneh. [in Persian].

Beyg Babapour, Y. (2012). *The Arabic and Persian text of Qazvini's miracle book" Aja'ib al-Makhluqat & Gharā'ib al-Mawjudat,* Tehran: Sefir-e- Ardahal.[in Persian].

Chardin, J. (1966). *Chardin's travel book*, (M.Abbasi, Trans.). Tehran: Amir Kabir. [in Persian].

Daneshvari, A. (2013).*Medival Tomb Towers of Iran*. Tehran: Samt. [in Persian].

Deala valle, p. (1991). *The travelogue of Pietro Della valle,*(S.Shafa, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications. [in Persian].

Ehtsham Kavianian, M. (1976). *Shams ol-Shomos or the history of Astan Quds*. Mashhad: Astan-e-Quds. [in Persian].

Eliade, Mircha. (1999), *the myth of eternal return,* (B. Sarkarati, Trans.). Tehran: Ghatreh Publishing. [in Persian].

Etimad al-Saltaneh, M. H. (1922), *Matla-ol-Shams*. [in Persian].

Hojwiri, A.(1996). *Kashf al-Mahjoob*, edited by Valentin Zhukovsky and introduction by Qasem Ansari, Tehran: Tahori Publications.[in Persian].

Grabar, O. (2016).*The formation of Islamic art*,(M.Golchin Arefi, Tehran.).Tehran: SinaPublications. [in Persian].

Jafarian, R. (2010). *Safavid in the field of religion, culture and politics. Volume 1-3*. Qom: University and District Research Institute. [in Persian].

Hasoori, A. (2010), Dragon, *the great Islamic encyclopedia* (http://cgie.org.ir/fa/article/233780/). [in Persian].

Hosseini, H. (2014). Animal motifs in the tiling decorations of the ancient courtyard of Motahar Razavi shrine. *National conference on the role of Khorasan in the flourishing of Islamic art. Mashhad.* [in Persian].

Kadivar, J.(1999). *Evolution of Shia political discourse in Iran*. Tehran: Tarh-e-no. [in Persian].

Kamandlo, H. (2018). *Naqshe Nahan: Introduction and identification of human and animal motifs in the tile work of Razavi s holy Shrine (Safavid era to modern times)*. First Edition. Mashhad: Beh Nashr. [in Persian].

Karki, A., (1991). *Jami al-Maqasad fi Sharh al-Qavaed*. In Arabic, Qom: Al-El-bayt Publications. [in Persian].

Khan Hosseinabadi, A., & Eshraghi, M. (2017). Symbolic concepts of animal motifs in the dome of Allah Vardikhan from the Safavid period in the holy shrine of Razavi. *Islamic Art Studies*. Year . No. 31. 1-35. Doi: 10.22034/ias.2018.91703 [in Persian].

Khorshidi, H. (2014). Typology and examination of the tile work of Motahar Razavi shrine in the contemporary era. *Astan-e-Honar*. 58-67.. [in Persian].

Krachkovsky, I. Y. (2000). *History of Geographical Writings in the Islamic World*,(A.Payandeh,Trans). Tehran: Elmi va Farhangi Publications.[in Persian].

Mufazzal bin Omar, (2009). *Tawhid-e- Mofazzal*(M.B.Majlesi, Trans.). corrected by M. Farboodi. Qom: Baqiyyatallah Publications.

Molla Sadra, S. M. (2002). *Al-Mabdaand Al-Ma ad,* corrected by S.J. Ashtiani. Qom: Bostan-e-Kitab. [in Persian].

Natif, M. (2011).The Painter's Breath and Concepts of Idol Anxiety in Islamic Art. *In*: *Ellenbogen J, Tugendhaft A, editors. Idol Anxiety.Stanford,* California :Stanford University Press;. p. 41-55.

Nazarkardeh, A. (2015). *A selection of architectural documents and repairs of the shrine and the blessed possibility of Razavi (from Safaviyyah to Qajar)*, Mashhad: Astan Quds Razavi. [in Persian].

Okasha, Th. (2001). *Islamic painting*, (S.Gh. Tahami, Trans.). Tehran: Surah Meh. [in Persian].

Qazvini, Z. (1632). *The wonders of creation and the strangeness of existence,*Manuscripte in the John Rylands Library, Manchester.(Persian MS 3).[in Persian].

Qumi, Qh. A. (2004). *Khulasa-tut-Tawarikh*.Edited by Ehsan Eshraghi. Tehran: Tehran University press. [in Persian].

Serlo, J. E. (2012). *A culture of symbols*, (M.Ohadi, Trans.). Tehran: Dastan Publications. [in Persian].

Shahrami, F, & Sheikhi, A. (2019). Study and interaction of inscriptions and carved birds on the portico of Allah Vardikhan in the shrine complex of Imam Reza (AS). *Negareh*. 15 (55), 5-19. Doi: 10.22070/NEGAREH.2020.3022[in Persian].

Shariat, Z. (2016). Inscription decorations of the holy threshold of Qom. . *Islamic Art Studies*. 4.(7),89-110. [in Persian].

Sheikh Baha'i, M. *Jame Abbasi*. Digital printing based on lithography. [in Persian].

Skanderbeek, M. (1938). *Alam Arai Abbasi, Volume 2*. Tehran: Ashna. [in Persian].

Stirlen, H. (1998). *Isfahan, a picture of heaven*, (J.Arjamand, Trans.). Tehran: Tandis-e-Noqrei. [in Persian].

Taheri-e-Qomi, M. (2019). Analysis of the relationship between the power of imagination and wonder painting in Islamic Iranian painting. *Pikreh*, 9(21), 37-52. Doi: 10.22055/PYK.2020.16546.[in Persian].

Watson, O.(2013). *Persian Luster Ware*. (S.Zakari, Trans.). Tehran: Soroush. [in Persian].

Yahaghi, M. J. (2018).*The culture of myths and stories in Persian literature*. Tehran: Farhang-e-moaser. [in Persian].

Zamani. M, Akbari. A, & Mutvalli Haghighi, M. (2022). A comparative study of the formation of the Allah-Verdikhan portico of the Imam Raza shrine based on the ontology of the sublime wisdom of Molla Sadra. t *Khorasan-e-Bozorg*. (48). 89-112. Doi:10.22034/JGK.2022.308570.0. [in Persian].

A Revision of Forms and Concepts in the Representation of Figural Motifs in Imam Reza's Shrine in the Safavid Era with an Emphasis on the Allahverdi Khan Dome Portico

Davoud Ranjbaran
Associate Professor of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Tehran University of Art, Tehran, Iran. (Corresponding Author)/ ranjbaran@art.ac.ir
Ehsan Arman
PhD Student of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Tehran University of Art, Tehran, Iran/ e.arman@student.art.ac.ir
Amirhossein Salehi
Assistant Professor, Department of Restoration and Rehabilitation Of Historic Buildings, Semnan University, Semnan, Iran/ Amirhossein.salehi@semnan.ac.ir

Received: 29/11/2023
Accepted: 24/02/2024

Introduction

The Holy Shrine of Razavi is one of the most important religious places in the world of Shia and a unique combination of architects and artisans from different periods of Iranian art. Islamic art has always been in conflict with the figural representation, especially in the realm of religious arts.This research aims to investigate the reason for the presence of figural representation in the tile decorations in the threshold of Razavi's holy shrine, especially the image of more than 450 painted animals on the portico of Allahverdi Khan dome in the Safavid era, despite the legal prohibitions found in jurisprudence books and viewpoints.

Research Method

This paper has adopted a descriptive-analytical method. It has been carried out through library study and field observations along with historical studies in a comparative way. The findings have been examined and analyzed. Statistical domain in this study includes all 486 figural motifs represented in the tiles of the Allahverdi Khan Dome portico, and the figures of five selected Manuscripts of *Aja'ib al-Makhluqat and Ghara'ib al-Mawjudat*, a book by Mohammad Zakaria Qazvini that was illustrated in the 9th, 10th, and 11th centuries AH. such as Princeton university library Manuscript writen on 865 AD, Chester Beatty's Dublin Library Manuscript written on 952 AD, the Manuscript in Cambridge University Library writen on 974 A.H., the Library Manuscript of Manchester University written on 1040 A.H., and the Manuscript of Harvard University written on 1055 A.H.

Research Findings

The figural motifs representation on the portico tiles of Allahverdi Khan Dome was not similar to any animal decorations of other religious buildings in terms of the number and variety of motifs.

The juxtaposition of mythological creatures such as dragons and Simorgh with birds such as peacocks, parrots, and pheasants, which cannot appearantly be compared with religious concepts, indicated the need for further investigation to discover the possible reasons of their occurrence.The studies carried out on the jurisprudential views and opinions of powerful and influential scholars of the Safavid era, such as Mohaghegh Karki and Sheikh Baha'i, indicated that they emphasized the abhorrence of decorating the place of pray (Allahverdi Khan Dome porch as a building adjacent to Hazrat Reza's tomb was the place to pray) with plant motifs, being another figural motif forbidden for representation. The significant difference in the number of animal images and motifs in the decoration of the portico, compared with other buildings of the holy shrine, indicated the lack of prevalence of such subjects in the decoration of religious buildings of the Safavid era. Due to the numerous visual and content commonalities, among these images and the illustrations of different versions of *Aja'ib al-Makhluqat and Ghara'ib al-Mawjudat*, it seemed that the selection and the use of these images and motifs were formed in a completely conscious manner. Zakariya Qazvini is a Shia historian and geographer who visited Ibn Arabi and was influenced by his belief of unity of existence. The late Agha Bozorg Tehrani considered him Shia in his book, *Al-Zariya*.The book of *Aja'ib al-Makhluqat and Ghara'ib al-Mawjudat* is known as an educational and encyclopedic text about creation and various creatures. The most important purpose of its writing could be the attention it could drew from the audience towards the essence of God. Another point is, Allahverdi Khan's devotion to Mulla Sadra, who himself was one of the philosophers believing in the unity of existence**.** The association of the previous topics with Christianity and iconographyic thought of Allahverdi Khan, as a new Muslim with Armenian background, along with the differences in the implications of the inscriptions written on the tiles of the portico of Allahverdi Khan's dome remind one of its functional similarity with the religious icons in the church. In comparison with other religious buildings and even the adjacent porticoes in The Holy Shrine, this building has a different content and is education-oriented.

Conclusion

Among all the religious buildings of the Safavid era, including mosques, imamzadehs, monasteries, and tombs, there are few buildings that can be compared with the Allahverdi Khan portico in terms of the amount of use of figural motifs. According to existing similarity and the religious position of Razavi Holy Shrine and buildings in the religious beliefs of the Shiaes in the Safavid era, it seems that architects and others involved in the construction and decoration of the Allahverdi Khan portico have made a conscious effort with the aim of the mitigation of the possible objections of religious men and ordinary people to the figural motifs represented on the building. To gain the satisfaction of Allahverdi Khan, as the founder and orderer of the portico, they used images from the characters and images in books such as *Ajaib al-Makhluqat va Ghareeb Al-Mawatyat*.

Keywords: decorations of Islamic architecture, figural representational motifes, Allah Vardi Khan, *Aja'ib al-Makhluqat & Ghara'ib al-Mawjudat*, Imam Reza's shrine.

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2023.248341.1057

بررسی ساخت و کاربرد شیشه‌های تخت رنگی در معماری ایران

علیرضا شیخی*

امیرحسین عباسی شوکت‌آباد**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۸/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۹

چکیده

هنر شیشه‌گری، اگرچه دارای قدمتی دیرینه است، اما کاربرد آن در معماری ایران به‌شکل شیشه‌های تخت رنگی با توجه به شرایط اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و هنری از دورهٔ صفوی بیش‌تر موردتوجه قرار گرفت و در دورهٔ قاجار ادامه و اوج گرفت. هدف این پژوهش بررسی کیفیت ساخت شیشه‌ها با تأکید بر شیشهٔ تخت رنگی در معماری ایران است و به این سؤال پاسخ می‌دهد که نحوهٔ ساخت این دسته از شیشه‌ها در ایران چگونه بوده و مراودات تجاری و فرهنگی در این روند چه تأثیراتی داشته‌اند؟ ماهیت تحقیق، توصیفی - تحلیلی با رویکرد کیفی و دستیابی به اطلاعات و نمونه‌ها، به شیوهٔ کتابخانه‌ای بوده‌است. پس از جمع‌آوری داده‌ها، و تحلیل و طبقه‌بندی شیوه‌های ساخت شیشه‌های تخت رنگی در ایران، به مطالعهٔ عوامل تأثیرگذار بر ساخت آن‌ها پرداخته شده‌است. نتایج نشان می‌دهند که ساخت شیشه در ایران به‌صورت پشت بیلی بسیار نامرغوب بوده و روش ساخت شیشه‌های تخت رنگی وارداتی به ایران شامل روش‌های دمیدن، ریخته‌گری، نورد، کششی و شناور بوده و روش‌های دمیدن، ریخته‌گری و نورد در ابتدا و به‌صورت دستی انجام می‌شده‌اند. هم‌چنین نحوهٔ رنگ‌کردن این شیشه‌ها به دو روش سطحی و سطحی - مغزی و به‌وسیلهٔ اکسیدهای فلزی در رنگ‌های مختلف صورت می‌گرفته‌است. استفاده از این شیشه‌ها در ابتدا توسط رومیان و از منطقهٔ قسطنطنیه آغاز و وارد اروپا شد. سپس در دورهٔ صفوی ویژگی‌هایی مانند الگوبرداری از شیشه‌های تخت کلیساها در غرب (روش استیند گلاس)، توجه پادشاهان صفوی، خلاقیت معماران، به‌کاربردن کاشی با رنگ‌های متنوع، ابداع کاشی هفت‌رنگ و تزئینات کاخ‌ها، توسعهٔ گره‌چینی، هم‌زمانی با انقلاب صنعتی، و گسترش روابط سیاسی با غرب سبب شد تا کاربرد شیشه در معماری بیش‌تر موردتوجه قرار گیرد و در دورهٔ قاجار ادامه پیدا کند.

کلیدواژه‌ها:

شیشهٔ تخت، ساخت شیشهٔ رنگی، معماری ایران.

* دانشیار گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ a.sheikhi@art.ac.ir

** دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران/ amir.abbasi2698@gmail.com

۱. مقدمه

اگرچه هنر شیشه‌گری در ایران قدمت زیادی دارد، ولی در معماری با توجه به ویژگی‌ها و شرایط آب‌وهوایی آن و هم‌چنین توجه پادشاهان صفوی و خلاقیت معماران، الگوبرداری از پنجره‌های شیشه‌ای تخت در کلیساهای هم‌دوره در غرب با روش استیند گلاس که توسط رومی‌ها ابداع و آغاز شده بود و توسعهٔ استفاده از گره‌چینی و دَر و پنجره‌سازی باعث شد استفاده از شیشهٔ تخت رنگی در دوره‌های صفوی و قاجار گسترش یابد. استفاده از شیشه‌های تخت رنگی برای ساختن پنجره‌های تزئینی توسط رومیان و هم‌چنین از قسطنطنیه ریشه گرفته‌است. اطلاعات دقیقی در ارتباط با نحوهٔ ورود شیشه‌های تخت رنگی به ایران در دست نیست و تنها منابع موجود سفرنامه‌ها هستند. در بازدید از بناهای ایران، این شیشه‌ها قابل مشاهده هستند. هنر شیشه‌گری، نیاز به مواد اولیهٔ خاص و متنوعی دارد و در ساخت آن، شیوه‌های پیچیده‌ای به‌کاررفته است. شیشه از ترکیباتی مانند سیلیس به‌صورت شن و ماسه، قلیا به‌صورت سدیم و پتاسیم به‌عنوان گدازآور، آهک برای استحکام‌بخشی، اکسید سرب برای شفافیت و اکسیدهای فلزی برای ایجاد رنگ‌های مختلف ساخته می‌شود. با این حال در میان منابع موجود، به ساخت شیشه‌های تخت رنگی در ایران پرداخته نشده‌است. در پژوهش حاضر تلاش شده ضمن بررسی کیفیت ساخت شیشه‌های تخت رنگی در ایران، به این پرسش پاسخ داده شود که نحوهٔ ساخت این دسته از شیشه‌ها در ایران چگونه بوده و مراودات تجاری و فرهنگی در این روند چه تأثیراتی داشته‌اند؟ ماهیت تحقیق، توصیفی - تحلیلی با رویکرد کیفی است و دستیابی به اطلاعات و نمونه‌ها، به شیوهٔ کتابخانه ای بوده‌است. پس از جمع‌آوری داده‌ها، و تحلیل و طبقه‌بندی شیوه‌های ساخت شیشه‌های تخت رنگی، به بررسی عوامل تأثیرگذار بر ساخت آن‌ها پرداخته شده‌است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های زیادی در باب هنر شیشه‌گری انجام شده‌اند اما در این میان، پژوهشی که به نحوهٔ ساخت شیشه‌های تخت رنگی در معماری ایران پرداخته باشد، دیده نشد. زهرا غروی منجیلی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «بررسی تأثیر تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری بر تزئینات شیشه‌های دست‌ساز دوره قاجار»، اثرگذاری تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری دوره قاجار بر تزئین شیشهٔ دست‌ساز را بررسی کرده‌است. آرزو خانپور (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «مطالعه تأثیر واردات شیشه بر تولیدات شیشه قاجار»، تلاش‌های ایران برای مقابله با افزایش واردات شیشه و استقلال در این زمینه را بررسی نموده و به مطالعهٔ آثار وارداتی و نمونه‌های تولید داخل پرداخته‌است. مریم رجب بلوکات (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «نقش جریان‌های فکری و مؤلفه‌های محیطی در رنگ و نور ارسی‌های بناهای تاریخی (صفویه و قاجاریه)»، به بازشناسی جریانات فکری اثرگذار دوره‌های صفوی و قاجار و تأثیرات آن‌ها بر ارسی‌ها و هم‌چنین بررسی نقش عوامل و مؤلفه‌های محیطی در سازماندهی رنگی ارسی‌ها پرداخته‌است. در میان سفرنامه‌ها که می‌توان گفت از مهم‌ترین منابع موجودند، می‌توان به سفرنامه‌های پولاک، کارستن نیبور، مادام کارلا سرنا، فرد ریچاردز، شاردن، پیترو دلاواله، هانری رنه دالمانی، تاورنیه، خسرو میرزا، و اولیویه اشاره کرد. هم‌چنین، منابع لاتین نیز اکثراً به بررسی روش‌های ساخت استیند گلاس و مباحث مربوط به کارخانه‌های شیشه‌گری به روش صنعتی پرداخته شده و اشارات اندکی به ساخت شیشه‌های تخت رنگی در ایران داشته‌اند.

۳. سابقهٔ شیشه‌های تخت رنگی در معماری دورهٔ صفوی

هنر شیشه‌گری در ادوار مختلف تاریخی مسیر پرفراز و نشیبی را طی کرده و تا قبل از دورهٔ قاجار در اکثر شهرها مرسوم بوده‌است. این هنر برای سرمایه‌گذاری در جامعه موردقبول بوده و مواد اولیهٔ خاص و متنوع و نیز روش‌های پیچیدهٔ تولید، بیش‌تر در شهرهای بزرگ متمرکز بوده و از آن به‌عنوان هنری شهری یاد می‌شد (بلوکات، ۱۳۹۴: ۵۵). در زمان سلطنت شاه‌عباس، از آن‌جا که او به پیشرفت صنعت و صنعتگران علاقه‌مند بود، هنر شیشه‌گری در ایران احیاء گردید و در این دوره شهر شیراز از مراکز ساخت و تولید شیشه شد (علی‌اکبرزاده کرد مهینی، ۱۳۶۷: ۳۵). رفت‌وآمد هنرمندان، بازرگانان، جهانگردان و سفرای کشورهای اروپایی به ایران، سبب آشناشدن ایرانیان با صنعت شیشه‌سازی اروپا شد و شاه‌عباس برای انتخاب هنرمندانی از سایر کشورها ازجمله ایتالیا (ونیز) افرادی را فرستاد (دلاواله، ۱۳۴۸: ۴۵۸). هم‌چنین علاقه‌مندی شاه‌عباس به فنون و فرهنگ اروپایی سبب شد که این حرفه توسط هنرمندان ونیزی به ایرانیان بازآموخته شود. در آن زمان شیشه‌سازی ایتالیا به‌ویژه ونیز، از شهرت خاصی برخوردار بود. صنعتگران ونیزی از راه‌های مختلفی مانند جنگ‌های صلیبی و نیز مهاجرت هنرمندان از قسطنطنیه، با ساخته‌های شرقی آشنا شده بودند (Felice, 1985 : 53-54).

کارگاه شیشه‌گری‌ای که کریم‌خان در شیراز بنا نهاده بود، فرآورده‌هایی تولید می‌کرد که علاوه‌بر ایران در کشورهای همسایه نیز به فروش می‌رسیدند (گرانتوسکی، ۱۳۵۹: ۴۲۸). در این مورد نوشته‌اند:

شیشه‌های تخت ایرانی به پشت بیلی معروف هستند که برای ساخت آن وقتی که لقمه را از کوره خارج کرده بر روی سنگ قرار داده و برای صاف‌کردن آن با پشت بیل به آن ضربه می‌زدند. کیفیت این شیشه‌ها بسیار پایین و دارای ضخامت و اعوجاج زیاد است. بر روی در و پنجره‌های ابنیه دوره صفوی و در ادامه آن دوره قاجار، سه نوع شیشه به‌کار گرفته شده است: شیشه‌های آلمانی که این شیشه‌ها در رنگ‌های اصلی و گاهی اوقات مخلوط رنگ‌های قرمز، زرد، آبی سیر، و سبز به‌کاررفته است. همچنین در این میان شیشه‌هایی که از تنوع رنگی بالاتری نسبت به سایرین برخوردار هستند شیشه‌های هندی بوده و علاوه بر رنگ‌های مجرد دارای رنگ‌هایی مانند، قهوه‌ای، بنفش، آبی آسمانی هستند و شیشه‌های ایرانی در رنگ‌های زرد، قرمز، گلبهی، فیروزه‌ای، سبز پسته‌ای و قهوه‌ای. (بلوکات، ۱۳۹۴: ۵۳-۵۵)

از بناهای این دوره که شیشه‌های تخت رنگی در آن‌ها به‌کاررفته می‌توان به عمارت چهل‌ستون قزوین، و چهل‌ستون اصفهان اشاره کرد. در سفرنامه‌ها نیز در مورد هنر شیشه‌گری در عهد صفوی مطالبی ذکرشده که می‌توان به چند مورد از آن‌ها اشاره داشت. چنان‌چه پولاک می‌نویسد:

یک فرد ایتالیایی در حدود دویست و پنجاه سال قبل، شیشه‌گری و بلورسازی را در ایران رواج داد که در همان اوایل پیشرفت‌هایی هم داشت. اسباب و لوازمی مانند لیوان آبخوری، بطری، آینه که از ساخت نسبتاً خوبی نیز برخوردار بود. باید گفت در اغلب شهرهای ایران برای تأمین مصرف مردم آن منطقه، یک شیشه‌گرخانه وجود داشت. (پولاک ۱۳۶۸، ۳۸۷)

در سال‌های بعد شاردن با سفر به اصفهان و شیراز، از این دو شهر به‌عنوان مراکز ساخت شیشه یاد کرده و ساخته‌های شیراز را نسبت به اصفهان برتر دانسته‌است (۱۳۴۹: ۳۵۰). در این عصر، در قاب‌های چوبی و گچی در و پنجره‌ها از قطعات رنگین شیشه به‌شکل گُل و گلدان استفاده می‌شده‌است (تاورنیه، ۱۳۳۱: ۸۵۱). هم‌چنین اولیویه نیز پس از سفر به ایران و بازدید از صنایع ایران، به‌صراحت بیان می‌دارد: «ایرانیان، آبگینه و شیشه خوب ندارند، اما ظروف سفال به درجه اعلی دارند. در اغلب شهرها شیشه‌گری سنتی فعال بوده و نیازهای مصرفی‌شان را برطرف کرده‌است» (۱۳۷۱: ۱۷۴). کارستن نیبور، و ویلیام فرانکلین در سفرهایی که در دوره‌های افشاریه و زندیه به ایران داشتند، از کارگاه‌های شیشه‌گری بازدید کرده و در گزارش‌های خود چنین آورده‌اند که شیشه‌های تولیدشده در این کارگاه‌ها نسبتاً خوب، سفید و نازک بودند و برای ساختن شیشه‌های شراب، سرکه و ترشی و شیشهٔ قلیان که دارای رنگ‌های متفاوتی بود، ساخته می‌شدند و آن‌ها را صادر می‌کردند (پولاک، ۱۳۶۸: ۳۸۰). سیاح فرانسوی، شاردن نیز به ایران آمده و در شرح خانه‌ها و تزئینات آن‌ها نوشته‌است:

پنجره‌های اتاق‌های عامه مردم از چوب چنار ساخته شده، اما پنجره‌های خانه اعیان و بزرگان عبارت است از درهای مشبکی که در هر شبکه‌اش شیشه کوچک رنگینی که از اجتماع آنها نقش زیبایی پدید می‌آید تعبیه شده است. به قاب‌های پنجره‌هایشان یا شیشه می‌انداختند یا مشمع‌های شفافی که هم نقش‌های زیبا دارد و هم نور از آن‌ها عبور می‌کند (۱۳۷۴: ۵۷۵-۵۷۷).

در زمان شاه‌عباس، با ساختن چراغ‌های مساجد و نصب شیشه‌های رنگی بر در و پنجره آن‌ها، این صنعت دوباره احیا گردید. وی شیشه‌گران ونیزی را برای رونق‌بخشیدن به این صنعت به ایران آورد. توسعه و استفادهٔ روزافزون از گره‌چینی و ساخت در و پنجره، سبب تمایل به شیشه‌های رنگی و استفاده از آن‌ها در دوره‌های صفوی و قاجار گردید.

۴. سابقهٔ شیشه‌های تخت رنگی در معماری دورهٔ قاجار

به دلیل هم‌زمان بودن با انقلاب صنعتی و گسترش روابط خارجی با کشورهای اروپایی، صنایع‌دستی با پدیده کالای صنعتی مواجه می‌شود. در دوره قاجار به دلیل ناتوانی کارگاه‌های شیشه‌گری دستی، کالاهای شیشه‌ای از کشورهای صنعتی وارد [شده و] برای رفع نیازهای مصرفی و تزئینی، جایگزین شیشه‌های تولید دستی می‌شد. اقتصاد وابسته به شیشه و تولید آن تا قبل از دوره قاجار نقش حاشیه‌ای در مسائل اقتصادی ایران داشته و هیچگاه هنر ملی محسوب نمی‌شده است. (خانپور، ۱۳۹۰: ۱)

بهترین شیشه‌ها در قم، شیراز، اصفهان، تهران، تبریز و کرمان تولید می‌شدند. در ابتدای دورهٔ قاجار، صنایع به شیوهٔ سنتی در ایران تولید و ارائه می‌شدند و به‌تدریج تأثیرپذیری آشکار از غرب در ایران به‌وضوح نمایان شد. شیشه‌های تخت رنگی به سه روش در این دوره ساخته می‌شدند:

روش اول: موسوم به شیشه‌کاری منقوش بوده که با رنگ‌هایی مانند قرمز، آبی، سبز زمردی و زرد ساخته شده و در پنجره‌های نیم‌گرد کوچک و پنجره‌های ارسی در قسمت نوارهای توخالی چوبی استفاده می‌شدند.

روش دوم: معروف به موزائیک شیشه‌ای است که در اواخر دورهٔ صفوی در پوشش ظاهری بنا به‌کار گرفته شد و در دورهٔ قاجار به‌طور کامل گسترش پیدا کرد. هم‌چنین برای پوشش سطح داخلی ایوان یا تالار از این روش استفاده می‌شده‌است. به‌عنوان نمونه می‌توان به زیارتگاه شاه‌عبدالعظیم در ری و اتاق پذیرایی نارنجستان قوام در شیراز اشاره کرد.

روش سوم: در این روش، بر سطح گچ‌کاری‌شده حاشیه‌ای از نقش‌های مکرر طوماری و گلدان در قطعه‌هایی از شیشه‌های رنگی قرمز، سبز و آبی منبت شده‌اند.

از بناهای این دوره که شیشه‌های تخت رنگی در آن‌ها به‌کاررفته می‌توان به عمارت مسعودیه و کاخ گلستان تهران؛ خانه طباطبایی‌ها و باغ فین کاشان؛ نارنجستان قوام و خانهٔ زینت‌الملوک در شیراز؛ زیارتگاه شاه عبدالعظیم ری؛ و منزل مجتهدی، عمارت آصف دیوان، و عمارت مشیر سنندج اشاره داشت.

در سفرنامه‌ها نیز درخصوص شیشه‌های تخت رنگی مطالبی ذکر شده‌است. ازجمله مادام کارلا سرنا در سفرنامه خود عنوان کرده‌است: «دروازه دولت به خیابانی باز می‌شود که در انتهای این خیابان قصر شاه واقع شده است که در سردر این قصر با شیشه‌های رنگین تزئین شده که درست روبه‌روی دروازه دولت است» (۱۳۶۲: ۶۰-۶۱). شاردن نیز می‌نویسد: «بالاخره به در ورودی قصر کاخ گلستان تهران رسیدم، در ته حیاط تالار تخت مرمر قرار داشت و پهلوی آن ساختمانی بود با ارسی‌های بلند که شیشه‌های بسیار کوچکی داشت» (۱۳۷۴: ۲۱۴). یاکوب ادوارد پولاک، پزشک اتریشی بیان می‌کند: «لوازم بلوری که در قم و شیراز ساخته می‌شد از سایر جاها بهتر است، اما جام‌های شیشه را ایرانی‌ها فقط به‌صورت ورقه‌هایی به‌اندازه متوسط می‌توانند بسازند» (۱۳۶۸، ۳۸۷). وارینگ در بازدیدی که در سال ۱۱۸۵ه.ش از شیراز داشت، دربارهٔ تکنیک ساخت شیشه می‌نویسد: «به نظر می‌رسد شیشه‌خانه و شیشه‌گری دارند که به روش دمیدن در قالب، ظرف‌هایی با فرم‌های متفاوت و بیگانه می‌سازند، و با قراردادن گل و یا عکس مدالیونی (شمسه) کوچک تزیین می‌گردد.» (وارینگ، ۱۴۰۰: ۳۱). در مورد مشاهدات استرلینگ در سفر به شیراز، آورده‌اند:

> متوجه شدم که کوارتز و نیز پتاس خود را از آن منطقه تأمین می‌کنند. به این ترکیبات، برای تهیه رنگ قرمز، سنگ‌های کروی و ترد شکننده است که اضافه می‌شود. این سنگ در همان نزدیکی شیراز یافته می‌شود که فلدسپار نامیده می‌شود؛ همچنین او در مورد جماعت آینه‌ساز نیز صحبت کرده که شیشه‌های تخت وارداتی را جیوه می‌کردند (تحویلدار، ۱۳۸۸: ۱۳۰)

در این دوره صنایع معدنی همچون آجرپزی و تهیه آهک و گچ و سفال‌پزی و شیشه‌گری و... در شهرها تولید شده و صنایع جدید مانند کارخانه‌های ضرب سکه، قورخانه و تسلیحات، بلورسازی و چینی‌سازی که به‌صورت ساده و ابتدایی بوده که در انحصار دولت بوده و مؤسس آن امیرکبیر بوده است. (شمیم، ۱۳۸۴: ۳۹۱)

صنعت شیشه در ایران بدون تغییر در نحوهٔ ساخت، از دورهٔ صفوی تا دورهٔ قاجار بی‌وقفه تداوم داشته‌است. «ایرانی‌ها در این زمان در شهر شیراز کوره ذوب‌کاری و شیشه‌گرخانه دارند. شکم‌هایی که برای قلیان شیشه‌ای در آن می‌دمند از دید خارجی‌ها بسیار عجیب است و در داخل شکم به هنگام دمیدن شیشه، تزیینات گلدسته و درخت کوچک با انبرک‌های کوچک الحاق می‌شود» (فریه، ۱۳۷۴: ۳۰۵).

هم‌چنین فرد ریچاردز با اشاره به شراب شیراز، از بطری‌های سبزرنگی یاد می‌کند که ظاهر زیبایی داشته و نوشیدنی سکرآور را در آن ریخته و می‌فروختند. به گفتهٔ وی، بعضی از این شیشه‌ها مسطح و برخی دیگر گلابی‌شکل بوده‌اند (۱۳۴۳: ۸۳).

بیشترین کاربرد این ظروف برای حمل شراب و صادرکردن آن به دیگر شهرهای ایران یا کشورهای دیگر بوده است. این بطری‌ها مسطح و دَر آنها را نیز با پنبه و موم می‌بستند و تنها زمانی که به دیوار تکیه داده می‌شدند ایستایی داشتند. (فلور، ۱۳۹۳: ۱۰۳)

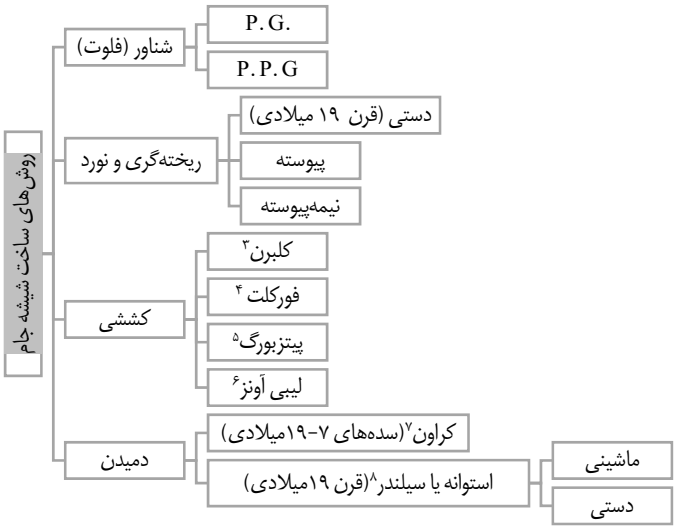
به‌دلیل تولید گلاب و عرقیجات و هم‌چنین صادرات آن از بوشهر به بصره و هندوستان، در این دوره ساخت شیشه در شهر شیراز، رونق بیش‌تری از شهرهای دیگر داشته و کیفیت ساخت مواد آن هم در مقایسه با شهرهای دیگر بهتر بوده‌است. در اوایل دورهٔ قاجار ساخت شیشه‌های محلی در برخی از شهرهای ایران رواج داشته‌است. از جهتی این شیشه‌ها دارای وجوه کاربردی و مصرفی هستند که فقط به‌عنوان ظرف تولید می‌شده و بسیار نازک و شکننده بوده‌اند و جنبه‌های تزئینی و هنری در آن‌ها رعایت نمی‌شده‌است. تولید عمدهٔ شیشه در دورهٔ قاجار عمدتاً در شهرهای قم، شیراز، اصفهان، تهران، تبریز و کرمان و ساری و نیز در برخی از مناطق روستایی انجام می‌شد (همان: ۸۸).

سر رابرت کرپورتر در سفرنامهٔ خود (۱۲۳۳-۱۲۳۶ ه.ق/ ۱۸۱۷-۱۸۲۰م.) در زمینهٔ تولید شیشه‌های قاجار اشاره می‌کند که شیشه‌سازی در اوایل قرن نوزدهم، با دقت زیاد و موفقیت رواج داشته و نیز در تمام ایران، بطری، جام پنجره و جام شراب که در شیراز ساخته می‌شد، اگرچه ازلحاظ زیبایی به درجهٔ اعلاء نبوده، به فروش می‌رسیده‌است. عمدهٔ محصولات شیشه‌ای دورهٔ قاجار، بطری، قرابه و کوزه‌قلیان بوده‌اند که ازنظر فرم و تزئینات بسیار محدود هستند. از آن‌جا که شیشه از نیازهای اساسی و اصلی افراد محسوب نمی‌شد، استفاده از محصولات شیشه‌ای هم محدود بود و با گسترش شهرنشینی و افزایش نیازها، تقاضای افراد به محصولات شیشه‌ای هم‌چون سایر اقلام افزایش یافت. به‌دنبال توسعهٔ روابط خارجی، توجه کشورهای صنعتی به کمبودهای ایران و نیاز به کالاهای تزئینی در این دوره جلب شد و محصولات شیشه‌ای این کشورها وارد بازار ایران شدند. انگلستان، روسیه، فرانسه، آلمان، اتریش و هندوستان در دورهٔ قاجار، اجناس مورداحتیاج ایران را فراهم می‌ساختند. واردات محصولات شیشه‌ای به ایران در دورهٔ قاجار موجب خارج‌شدن سرمایه‌های ملی از مرزهای ایران می‌شد. بیش‌ترین حجم شیشه‌های تخت و کاربردی از روسیه و اتریش وارد می‌شدند. استکان و نعلبکی، فنجان چای‌خوری، پارچ و کاسه بشقاب به میزان زیاد و قیمت کم از روسیه وارد می‌شد و انگلستان نیز به سبب مرزهای مشترک آبی ایران با مستعمرهٔ خود هندوستان، اجناس خود را ازطریق دریای جنوب وارد ایران می‌کرد. فرانسه به‌منظور واردات محصولات خود، ابتدا به بهانهٔ روابط دوستانه، از مرزهای ایران و روسیه استفاده کرد و بعدها به‌دلیل اینکه روسیه در قبال واردات محصولات آن‌ها مالیات دریافت می‌کرد، محصولات خود را از مرزهای ترکیه وارد نمود. از آن‌جا که دوربودن مسیر موجب شکستن اشیای شیشه‌ای می‌شد، و به‌دلیل هزینه‌های گمرک و حمل‌ونقل، این کشورها تنها محصولات تجملی خود را برای طبقهٔ اشراف به ایران وارد می‌کردند (غروی منجیلی، ۱۳۹۴: ۷۱).

به‌دنبال مقابله با روند واردات در دورهٔ نخست‌وزیری امیرکبیر، اولین و جدی‌ترین تلاش‌ها صورت می‌گیرد. در این زمان در طی سفری که خسرو میرزا قاجار به همراه امیرکبیر، به پطرزبورگ داشت (۱۲۴۳ ه.ق)، از کارخانهٔ بلورسازی بازدید کردند (افشار، ۱۳۴۹: ۲۲۷). این بازدیدها در ایجاد اصلاحات در ایران مؤثر بوده و سبب شدند در سال ۱۲۶۸ ه.ق، تعدادی از افراد برای یادگیری صنایع به روسیه فرستاده شوند که برخی از آن‌ها به یادگیری هنر شیشه پرداختند. برای نمونه، کربلایی عباس که برای آموختن فنون شیشه‌گری به سن پترزبورگ رفته بود، هنر بلورسازی را برای تحصیل انتخاب نمود (فلور، ۱۳۹۳: ۹۳).

۵. ساخت شیشه‌های تخت

در ایران تولید سنتی و دستی شیشه از قرن‌ها پیش رایج بوده‌است، لکن تولید مکانیزه و ماشینی شیشهٔ تخت به روش کششی (از نوع عمودی) از سال ۱۳۱۸ه.ش در کارخانه شیشهٔ ایران و در تهران آغاز شد. تا قبل از این زمان، واردات محصولات صنعتی در ایرانِ دورهٔ قاجار به سبب عواملی مانند گسترش شهرنشینی، توسعهٔ تمایلات تجمل‌گرایانه، و عدم حضور کارخانه‌های صنعتی در ایران رشد کرد. مراحل تولید شیشهٔ مسطح در ابعاد بزرگ و باکیفیت عالی، برخلاف ظاهر آن از تولید هر نوع شیشهٔ دیگری دشوارتر است. امروزه این نوع شیشه‌ها به‌عنوان ورقه‌های ریخته‌شده، فِلَت یا فلوت شناخته می‌شوند. این شیشه‌ها حدود یک سانتی‌متر ضخامت داشتند و ازلحاظ کیفیت، نامرغوب و بی‌کیفیت بودند که موجب می‌شد پنجره‌هایی که با آن‌ها ساخته می‌شدند، روشنایی بسیار کمی را تأمین کنند. به‌منظور تولید شیشه جام از مواد اولیهٔ گوناگونی استفاده می‌شود. ۹۷ درصد مادهٔ اولیه شیشهٔ تخت را پودر سیلیس، کربنات سدیم و آهک تشکیل داده و سه درصد باقی‌مانده نیز شامل عوامل اکسیدکننده و رنگ‌زاست. تولید آن با استفاده از روش‌های گوناگونی نظیر دمیدن (دو نوع کراون، و استوانه‌ای یا سیلندر)، ریخته‌گری، نورد، کششی (افقی و عمودی) و شناور[1] (فلوت) انجام می‌شود. ساخت شیشه جام که در آغاز ازطریق گرفتن اشکال مدور و استوانه‌ای و تخت‌کردن آن‌ها در یک قالب دستی صورت می‌گرفت، هم‌اکنون به یک فرایند بسیار مکانیکی تبدیل شده که این امکان را فراهم ساخته که مقادیر زیادی مذاب را با کیفیت بالا شکل داد. اصولاً طی سالیان متمادی تا قبل از ابداع روش فلوت (در قرن نوزدهم)، شیشه‌های جام به دو روش اساسی شکل‌دهی می‌شدند: روش شیشه ورق یا پنجره و شیشهٔ پلیت[2]. اما طبقه‌بندی عمده‌ای که تولیدکنندگان شیشهٔ تخت به آن تقسیم می‌شوند، در حال حاضر عبارتند از: فلوت، ورق، مشجر، پلیت. به‌طور کلی تا به امروز چهار روش عمده برای ساخت شیشه‌های جام به‌کار گرفته شده‌است: اولین روش، همان دمیدن است که امروزه در ساخت شیشه‌های تخت به‌طور کلی منسوخ شده‌است. روش بعدی، کششی است که تمامی شیشه‌های ورق با این شیوه ساخته می‌شوند. روش سوم، ریخته‌گری و نورد است که برای ساخت شیشه‌های پلیت استفاده می‌شود و بالاخره مدرن‌ترین روش ساخت، شناورسازی است (نمودار ۱).

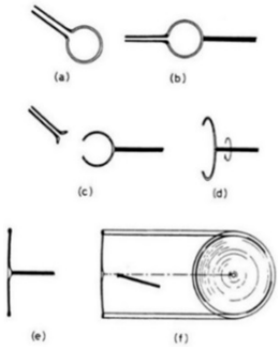


نمودار ۱: روش‌های ساخت شیشه جام به روش دستی و ماشینی (صنعتی) (نگارندگان)

۵-۱. روش‌های دمیدن

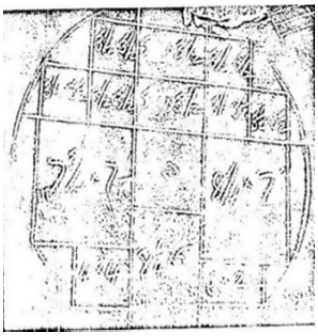
۱) روش کراون

اگرچه دمیدن در شیشه یک هنر قدیمی است، اما روش کراون از قرن هفتم تا اواسط قرن نوزدهم میلادی، رایج‌ترین روش تولید شیشهٔ پنجره بود. این روش توسط سوری‌ها ابداع شده و ترکیبی از دمیدن و چرخاندن لقمهٔ مذاب شیشه است که به آن روش تاج هم گفته می‌شود. ابتدا با برداشتن گوی‌های متعدد مذاب شیشه و ایجاد مرکزیت و دمیدن در آن توسط میله‌های دَم، حباب بزرگی ساخته می‌شد. سپس با ایجاد واگیره در نقطهٔ مقابل، با ریختن آب روی میله، اول آن را از حباب جدا کرده و بعد از حرارت و ذوب‌کردن دهانه حباب که از میله دم جدا شده، توسط میلهٔ واگیره به‌صورت دورانی چرخانده می‌شود تا بر اثر نیروی گریز از مرکز، حباب باز شده و به یک قرص مسطح تبدیل شود. در این هنگام آن را سرد کرده و با بریدن قطعات مستطیلی‌شکل از این قرص‌ها، شیشه‌های موردنیاز خود را تهیه می‌کردند. از این روش قرص‌هایی به قطر ۱/۸ متر نیز تولید می‌شد، اما معمولاً اندازه متداول این قرص‌ها ۱.۴ متر بود. از معایب این نوع شیشه یکی محدودیت در ابعاد قرص بود و دیگر این‌که قسمت وسط قرص (چشم قرص) جزء ضایعات محسوب می‌شد چراکه محل قرارگرفتن میله بود و اثر آن روی مرکز قرص باقی می‌ماند. هم‌چنین قطعات نامنظم و قوس‌دار پیرامون قرص، به‌صورت ضایعات بدون مصرف باقی می‌ماند و لبه‌ها و مرکز قرص ضخیم بودند (منصوری، ۱۳۷۷: ۱۸).



تصویر ۱: مراحل ساخت شیشه تخت به روش کراون (Persson, 1969 : 2)

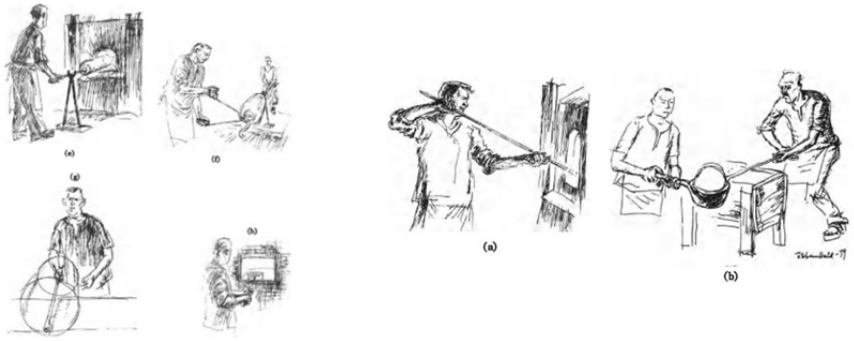
تصویر ۲: نمایی از دیسک تولیدشده به روش کراون (ibid : 5)



تصویر ۳: نمایی از دیسک شیشه‌ای که جهت برش به‌صورت مستطیل‌هایی تقسیم‌بندی‌شده‌است (ibid : 16)

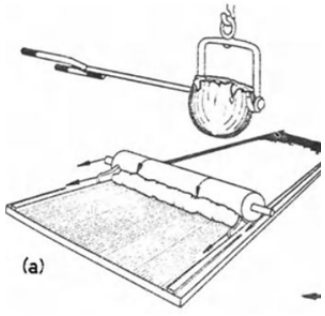
۲) روش استوانه یا سیلندر

پیشرفت بعدی که در اواسط قرن نوزدهم میلادی در ساخت شیشهٔ جام صورت گرفت، ابداع شیوهٔ استوانه‌ای بود که به ساخت صفحات بزرگ‌تری از شیشه منجر شد. در روش دستی، دماغهٔ لولهٔ دم را در مذاب شیشه فرو کرده و با چرخاندن آن، مذاب لازم را برداشته و پس از مالش و پرس لقمه، به‌اندازهٔ کافی آن را خنک کرده و دوباره با فروبردن آن در پاتیل، لقمه‌برداری می‌کنند و با انجام مجدد این عمل توأم با عملیات دستی و دمیدن، گوی اولیه ساخته می‌شد و بعد با کشیدن و دمیدن هوا در آن و با کنترل حرارت به‌صورت یک استوانه بزرگ درمی‌آوردند. حباب استوانه‌ای از راستای طول بریده شده و روی یک قالب سنگی که در کورهٔ داغ مخصوصی قرار داشت، گذاشته می‌شد تا به‌تدریج نرم و تخت شود. با مکانیزه‌کردن این تکنیک، استوانه‌هایی به طول ۴ متر و قطر درونی ۶۰ سانتی‌متر ساخته شدند. در سال ۱۹۰۳، شرکت Lubber و شیشه جام آمریکا، روشی مکانیکی را ابداع کرد که استوانه‌هایی بسیار بزرگ‌تر از استوانه‌های روش دستی را تولید می‌کرد. ابعاد این استوانه‌ها تا ۱۳/۴ متر طول و تا یک متر قطر می‌رسید. اما این روش دارای معایبی هم‌چون ناپیوستگی، هزینهٔ بالای بریدن و صاف‌نمودن استوانه‌ها، وقت‌گیربودن فرایند و کیفیت پایین شیشه بود. آخرین دستگاه این روش در سال ۱۹۲۹ میلادی منسوخ شد (همان: ۲۰-۲۲).



تصویر ۴: مراحل ساخت شیشه به روش استوانه یا سیلندر (Persson, 1969 : 6-7)

۵-۲. روش ریخته‌گری و نورد (روش دستی)



تصویر ۵: روش تولید شیشه تخت از طریق فرایند ریخته‌گری (Persson, 1969 : 15)

ابداع روش نورد زمانی انجام شد که شیشه‌هایی با اعوجاج کم‌تر، موردنیاز و درخواست بازار بودند مانند شیشهٔ آیینه، شیشهٔ خودرو و... در ابتدا شیشهٔ مذاب را روی میزی شبیه به میز بیلیارد ریخته و آن را به‌وسیلهٔ غلطک (به‌صورت دستی) صاف‌کرده و به شکل ورق درآورده و سپس شیشهٔ تولیدی را صیقل می‌دهند تا ناهمواری‌های آن برطرف شود. اصولاً تولید کارخانه‌های شیشه پلیت به روش نورد از دو بخش تشکیل شده‌اند: عملیات ساخت شیشهٔ صیقل‌نشده؛ عملیات پرداخت و صیقل‌کاری. از مشکلات عمدهٔ این فرایند هزینه‌های بالا آن بود که به کوره ذوب پاتیلی، میز ریخته‌گری، جرثقیل‌ها و دستگاه‌های صیقل و پرداخت‌کاری و هم‌چنین سیستم انبارداری مربوط بودند. روش ریخته‌گری و نورد جز در عملیات اولیهٔ ذوب و تصفیه هیچ شباهتی با یکدیگر ندارند. روش ریخته‌گری پاتیلی و چمچه‌برداری اساساً در تولید ترکیبات و رنگ‌های ویژه و در مقیاس نسبتاً پایین و برای شیشه در ابعاد و ضخامت‌های خیلی زیاد به‌کار می‌رود. اما روش نورد برای تولید مقادیر زیادی شیشه در ابعاد معمولی، در کوره‌های مداوم مورداستفاده قرار می‌گیرد (منصوری، ۱۳۷۷: ۲۸-۳۰).

۶. رنگ‌کردن شیشه‌های تخت رنگی

شیشه‌سازها با آن‌چه آموخته بودند، به این نتیجه رسیدند که اگر موادی خاص را به شیشهٔ گداخته اضافه کنند، رنگ‌هایی تماشایی و چشم‌نواز در محصول نهایی ایجاد خواهد شد. هم‌چنین به این موضوع پی بردند که اگر موادی را به شیشهٔ گداخته اضافه کنند، باعث ازبین‌رفتن رنگ محصول نهایی شیشه خواهد شد.

رومی‌ها استفاده از شیشه‌های رنگی را آغاز کردند که سبب اختراع پنجره‌های شیشه‌ای شد. تاریخ پیدایش به لحاظ خاص یعنی به‌عنوان معرق شیشه اندکی مبهم است که برخی مورخان آن را به اسلام مرتبط دانسته‌اند. نمونه‌های بارزی نیز وجود دارد؛ به‌عنوان‌مثال در مسجدالاقصی که به دست عبدالملک مروان احداث شد. ریشه آن به‌نوعی که مشخص است سریعاً در اروپا وارد شده با دو تفاوت عمده: اول این که در آثار غربی به لحاظ فنی برای انجام معرق شیشه از سرب برای جوش‌دادن شیشه‌های کنار یکدیگر استفاده می‌شده که اغلب موضوعات آن روایات مذهبی بوده اما در ایران بیشتر از چوب بصورت گره‌چینی استفاده شد که نقوش اغلب هندسی و نیز نقوش سنتی مانند طرح‌ها صرفاً اسلیمی، ختایی و خوشنویسی به‌کار رفته که از لحاظ طراحی محدود بوده؛ ولی در خاورمیانه چوب و گچ دوام بیشتری داشته است و این باعث شد در ایران و ارسی‌های دوره‌های صفویه و قاجار بیشتر چوب و گچ استفاده شود. (بلوکات ۱۳۹۴، ۶۶)

در قرن ششم میلادی امپراتور ژوستینین به شیشه‌گران دستور داد تا برای کلیسای عظیم سنت صوفیا پنجره‌های رنگارنگ بسازند. در بین سال‌های ۶۰۰ تا ۹۰۰ میلادی، در سراسر اروپای مسیحی مهارت‌های تکنیکی و متداول در خصوص تولید شیشه‌های مسطح، گسترش پیدا کرد. موزائیک‌هایی که در کنار هم و در یک چهارچوب فلزی قرار گرفته‌اند که می‌توان آنها را از نمونه‌های قدیمی این نوع شیشه‌ها دانست، ساخته شده‌اند. (گلداشتاین، ۱۳۸۷: ۱۴)

در قرن هشتم میلادی، جابربن‌حیان فرمول‌های متعددی را برای ساخت شیشه با رنگ‌هایی خاص، ثبت کرد. «شیشه‌گران ایرانی، طرز رنگ‌کردن شیشه را به نحو کامل می‌دانستند و آنها را با رنگ‌های آبی تند (لاجوردی) و سبز تیره و زرد خرمایی و غیره می‌ساختند و بدنهٔ ظروف شیشه‌ای را در نهایت ظرافت تزئین می‌کرده‌اند و گاهی هم آنها را مانند تور مشکی زینت می‌دادند» (دالمانی، ۱۳۵۵: ۴۲۸).

ساخت شیشه‌های رنگی معمولاً شامل اضافه‌کردن یک فلز به شیشه است. این دستور با اضافه‌کردن مقداری از پودر اکسید، سولفید و دیگر ترکیبات فلزی در زمانی که شیشه گداخته است، تکمیل می‌شود. برای رنگی‌کردن شیشه‌های تخت از موادی نظیر اکسید باریم، اکسید کروم، اکسید روی، اکسید سرب، اکسید لیتیوم، اکسید منگنز و اکسید مس و چند اکسید دیگر استفاده می‌گردد که بیش‌تر به مقدار جزئی در ترکیب شیشه قرار دارند. اکثر اکسیدهای مذکور، به‌صورت آزاد در مواد اولیه استفاده نمی‌شوند بلکه از کانی‌ها و نمک‌های مربوطهٔ آن‌ها استفاده می‌شود. تاریخ و اطلاعات دقیقی برای ورود شیشه‌های رنگی به ایران در دست نیست و می‌توان تنها منابع موجود را سفرنامه‌ها دانست. در دورهٔ صفوی شیشه‌های رنگی پنجره‌ها، به دو دسته تقسیم می‌شوند: دسته‌ای از این شیشه‌ها به‌صورت سطحی رنگ شده بودند و گروهی دیگر به‌صورت کامل رنگ شده بودند که روش ساختشان سطحی - مغزی بوده‌است.

روش سطحی: در این روش اغلب شیشه‌ها با اعمال لعاب‌های پخت‌پایین مانند مینا، لاستر و ... بر روی شیشه‌های بی‌رنگ ساخته‌شده، در دمای زیر ۵۵۰ درجه، رنگی می‌شوند که روش تزئین و رنگی‌کردن شیشه بعد ساخت گفته می‌شود.

روش مغزی: در این روش به شیشه مواد رنگی اضافه می‌کنند و مواد کاملاً با شیشه مذاب مخلوط می‌شوند. این مواد رنگی شامل «آهن برای رنگ سبز و قهوه‌ای، کادمیوم رنگ زرد، طلا رنگ سرخ یاقوتی، کبالت رنگ آبی، کروم رنگ سبز، مس رنگ سرخ و سبزآبی، منگنز بنفش و سرخابی، نقره رنگ زرد، نیکل رنگ بنفش و قهوه‌ای» (حامی، ۱۳۷۸: ۲۶۷) می‌باشند.

۷. بحث و تحلیل

تولید سنتی شیشه از قرن‌ها پیش در ایران رواج داشته است. شیشه‌های تخت رنگی در دورهٔ قاجار به سه روش به کار می‌رفتند: روش اول موسوم به شیشه‌کاری منقوش بوده که با رنگ‌هایی مانند قرمز، آبی، سبز زمردی و زرد ساخته شده و در پنجره‌های نیم‌گرد کوچک و پنجره‌های ارسی در قسمت نوارهای توخالی چوبی استفاده می‌شدند. روش دوم به موزائیک شیشه‌ای معروف است که در اواخر دورهٔ صفوی در پوشش ظاهری بنا به‌کار گرفته شد و در دورهٔ قاجار به‌طور کامل گسترش یافت. هم‌چنین از این روش برای پوشش سطح داخلی ایوان یا تالار از این روش استفاده می‌شده‌است. در روش سوم، بر سطح گچ‌کاری‌شده، حاشیه‌ای از نقش‌های مکرر طوماری و گلدان در تکه‌هایی از شیشه‌های رنگی قرمز، سبز و آبی منبت شده‌اند. تولید شیشهٔ مسطح در مقیاس بزرگ و با کیفیت عالی، کار دشواری بوده و امروزه به آن ورق ریخته‌گری می‌گوییم. به‌منظور تولید شیشه جام (تخت) از مواد اولیهٔ گوناگونی استفاده می‌شود که ۹۷درصد آن را پودر سیلیس، کربنات سدیم و آهک تشکیل داده و سه درصد باقی‌مانده نیز شامل اکسیدهای رنگ‌کننده و رنگ‌زاست. تولید این نوع از شیشه‌ها با استفاده از روش‌های مختلفی ازجمله دمیدن، ریخته‌گری و نورد، کششی (افقی و عمودی) و شناور یا همان فلوت انجام می‌شود. ساخت شیشه جام در ابتدا از طریق شکل‌دادن اشکال مدور و استوانه‌ای و

تخت‌کردن آن‌ها صورت می‌گرفت. تا قبل از ابداع شیوهٔ شناور (فلوت) در قرن ۱۹ میلادی، شیشه جام بـه دو روش اساسـی سـاخته می‌شـده کـه یکی از این روش‌ها شیشه ورق یا پنجره و دیگری شیشه پلیت بوده‌است.

از ادوار گذشته که بشر با ساخت آیینه آشنا شد تا به امروز، چهار روش عمده برای ساخت شیشه‌های جام به‌کار گرفته شده‌است. قـدیمی‌ترین روش، دمیدن است که امروزه در ساخت شیشه‌های تخت به‌کلی منسوخ شده است. روش دوم، کششی است که تمـامی شیشـه‌های ورق بـا ایـن شیوه تهیه می‌شوند. روش سوم ریخته‌گری و نورد است که برای ساخت شیشه‌های پلیت استفاده می‌شود و آخرین شـیوه، شناورسـازی اسـت کـه این فرایند در حمام قلع و به‌صورت ماشینی صورت می‌گیرد. روش‌های کششی و شناور (فلـوت) نیـز به‌صـورت ماشـینی انجـام می‌شـوند. جـابربن حیان، دانشمند ایرانی، در قرن دوم ه.ق فرمول‌های بسیاری را برای تولید شیشه در رنگ‌های مختلـف و خـاص ثبـت کـرد. بایـد گفـت اسـتفاده از شیشهٔ رنگی توسط رومیان آغاز شد. در بعضی منابع، ریشهٔ استفاده از شیشه‌های رنگی مورداستفاده در پنجره‌ها را مربوط به قسـطنطنیه می‌داننـد که در قرن ششم میلادی برای استفاده در کلیسا به‌کار گرفته می‌شده است. رنگ‌کردن شیشه‌های تخت به دو روش صورت می‌گرفتـه، روش اول به‌صورت سطحی و روش دوم مغزی است. ساخت شیشه‌های تخت رنگی، معمولاً با اضافه‌کردن یک فلز به شیشهٔ گداختـه انجـام می‌شـود. ایـن اکسیدها شامل اکسید کبالت، اورانیوم، طلا، سلنیوم، باریم، کروم، روی، سرب، لیتیوم، منگنز و مس است.

شاه‌عباس به دلیل گسترش روابط سیاسی با غرب، برای رونق‌بخشیدن به این صنعت، شیشـه‌گران ونیـزی را بـه ایـران آورد و ایـن صـنعت تـا دورهٔ قاجار ادامه پیدا کرد. در دوران قاجار به دلیل ناتوانی کارگاه‌های شیشه‌گری دستی در برآورده‌کردن نیازهای مصرفی و تزئینی کشور، کالاهـای شیشه‌ای از سایر کشورهای صنعتی وارد ایران می‌شدند و جایگزین شیشه‌های دستی می‌شدند. هم‌چنین دورهٔ قاجار با انقـلاب صـنعتی هم‌زمـان بود و با گسترش روابط خارجی با کشورهای اروپایی، صنایع‌دستی با پدیدهٔ کالای صنعتی مواجه شد. از دیگر عوامل اجتماعی تأثیرگذار بـر ایـن هنـر از دورهٔ صفوی تا قاجار می‌توان به استفاده از آیینه‌کاری به‌خصوص آیینه جام در حرم‌سراها اشاره کرد. هم‌چنین از آن‌جـا کـه پادشـاهان ایـن دوران خود را انسان‌هایی مقدس و مذهبی معرفی می‌کردند، به‌دلیل تلألؤ چشم‌نوازی که آیینه در فضا به‌وجود می‌آورد، اینان نیز بی‌میل نبودند تـا خـود را در این فضا ببینند. این امر در استفاده از آیینه‌کاری در بناهای مذهبی مانند امامزاده‌ها بی‌تأثیر نبود که از دوران قاجار وارد این کارزار شـدند. علاقـه به توسعهٔ روزافزون گره‌چینی و دَر و پنجره‌سازی موجب شد که استفاده از شیشه‌های رنگی در دورهٔ قاجار و پهلوی افزایش یابد.

۸. نتیجه‌گیری

نتایج حاصله نشان می‌دهند که استفاده از شیشه‌های تخت رنگی برای ساختن پنجره‌های تزئینی، ابتدا توسط رومیـان به‌کاررفتـه و از قسـطنطنیه نشأت گرفته‌است. روش تولید شیشه‌های تخت در ایران به‌صورت پشت بیلی و بسیار نامرغوب بوده و نحـوهٔ سـاخت شیشـه‌های وارداتـی بـه ایـران به‌صورت دستی بوده که به روش‌های دمیدن (شامل دو نوع کراون، و استوانه‌ای یـا سـیلندر)، و روش ریختـه‌گری یـا نـورد انجـام می‌شـده اسـت. هم‌چنین رنگ‌کردن این شیشه‌ها با افزودن اکسیدهای رنگی بوده و به دو شیوهٔ سطحی و مغزی انجـام می‌شـده اسـت. در پاسـخ بـه بخـش دوم پرسش پژوهش باید گفت نحوه و دلایـل ورود شیشـه‌های تخـت رنگـی بـه ایـران، شـامل عوامـل متعـددی بوده‌اسـت: الگـوبرداری از پنجره‌هـای شیشه‌ای تخت کلیساهای هم‌دورهٔ در غرب با روش استیند گلاسِ ابداع‌شده توسط رومی‌ها؛ توجه پادشـاهان صـفوی ازجملـه شـاه‌عباس بـه ایـن هنر؛ ساخت چراغ‌های مسجد و نصب شیشه‌های رنگی به دَر و پنجره؛ استفاده از آیینه‌کاری به‌خصـوص آیینـه جـام در حرم‌سـراها و بـه‌دنبـال آن استفاده از آیینه‌کاری در بناهای مذهبی مانند امامزاده‌ها در دورهٔ قاجار؛ گسترش روابط سیاسی با غرب و ورود شیشه‌گـران ونیـزی بـه ایـران بـرای رونق‌بخشیدن به این صنعت؛ رکود و ناتوانی کارگاه‌های شیشـه‌گری دسـتی بـرای بـرآورده‌کـردن نیازهـای جامعـه در دورهٔ قاجـار و هم‌زمـانی آن بـا انقلاب صنعتی؛ و با گسترش روزافزون روابط خارجی با کشورهای اروپایی، واردات این کالا از سایر کشورها مانند روسیه، انگلـیس، فرانسـه، آلمـان و هند بیش‌تر شده و هم‌چنین توسعهٔ گره‌چینی و دَر و پنجره‌های چوبی، سبب شدند تا شیشه‌های تخت رنگی در ایران افزایش یابند.

پی‌نوشت‌ها

1. Floating

۲. شیشه‌های ورق به شیشهٔ صاف و براقی اطلاق می‌شود که تکمیلی آتشین داشته و با روش‌های کششی عمودی ساخته می‌شود و با ابزار مکانیکی، پرداخت و صیقلی نمی‌شود. این نوع شیشه‌ها برای پنجره‌ها و مصارفی که شفافیت بیش‌تری مدنظر بوده، استفاده می‌شده‌اند. شیشه پلیت(plate) نیز به شیشهٔ تخت و صافی گفته می‌شود که سطوح صاف و صیقلی داشته و هنگام نگاه‌کردن به اشیاء از طریق آن و یا در انعکاس سطح آیینهٔ آن، هیچ‌گونه

اعوجاج تصویری در هیچ زاویه‌ای دیده نمی‌شود، از این نوع شیشه عمدتاً برای ساخت آیینه استفاده می‌شده اما امروزه کاربرد گستردهٔ آن، شامل شیشهٔ اتومبیل و شیشهٔ ساختمان می‌شود.

3. Colburn
4. Fourcault
5. Pittsburg
6. Libbey - Owens
7. Crown
8. Cylinder

منابع

افشار، مصطفی. (۱۳۴۹). سفرنامه خسرو میرزا به پطرزبورغ. به کوشش محمد گلبن. تهران: کتابخانه مستوفی.

پولاک، یاکوب. (۱۳۶۸). سفرنامه پولاک: ایران و ایرانیان. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: انتشارات خوارزمی.

تاورنیه، ژان باتیست. (۱۳۳۱). سفرنامه تاورنیه. ترجمهٔ حمید ارباب شیرانی. تهران: نشر نیلوفر.

تحویلدار، میرزا حسین‌خان. (۱۳۸۸). جغرافیای اصفهان. تهران: نشر اختران.

حامی، احمد. (۱۳۷۸). مصالح ساختمانی. تهران: دانشگاه تهران.

خانپور، آرزو. (۱۳۹۰). مطالعه تأثیر واردات شیشه بر تولیدات شیشه قاجار (پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

دلاواله، پیترو. (۱۳۴۸). سفرنامه پیترو دلاواله - قسمت مربوط به ایران. ترجمهٔ شعاع‌الدین شفا. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

رجب بلوکات، مریم. (۱۳۹۴). نقش جریان‌های فکری و مؤلفه‌های محیطی در رنگ و نور ارسی‌های بناهای تاریخی (صفویه و قاجاریه) (پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

رنه دالمانی، هانری. (۱۳۵۵). از خراسان تا بختیاری. ترجمهٔ غلامرضا سمیعی. تهران: نشر طاووس.

ریچاردز، فرد. (۱۳۴۳). سفرنامه فرد ریچاردز. ترجمهٔ مهین‌دخت صبا. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سرنا، مادام کارلا. (۱۳۶۲). آدم‌ها و آیین‌ها در ایران. ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی. تهران: نقش‌جهان.

شاردن، ژان. (۱۳۲۴). سفرنامه شوالیه شاردن. ترجمهٔ اقبال یغمائی. تهران: توس.

شمیم، علی‌اصغر. (۱۳۸۴). ایران در دوره سلطنت قاجار قرن سیزدهم و نیمه اول قرن چهاردهم هجری قمری. تهران: تألیف انتشارات علمی.

علی‌اکبرزاده کرد مهینی، هلن. (۱۳۶۷). شیشه: مرز بازرگان. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

غروی منجیلی، زهرا. (۱۳۹۴). بررسی تأثیر تحولات اجتماعی، فرهنگی و هنری بر تزئینات شیشه‌های دست‌ساز دوره قاجار (پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). هنرهای ایران. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: نشر فرزان.

فلور، ویلم. (۱۳۹۳). صنایع‌دستی سنتی در ایران قاجار (۱۸۰۰-۱۹۲۵). ترجمهٔ علیرضا بهارلو. نشر: مزدا (نشر اثر اصلی ۲۰۰۳).

گرانتوسکی، آ. (۱۳۵۹). تاریخ ایران از زمان باستان تا امروز. ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی. تهران: پویش.

گلدشتاین، سیدنی ام. (۱۳۸۷). کارهای شیشه. مجموعه هنر اسلامی (ج. ۱۰). ترجمهٔ سودابه رفیعی‌سخایی و غلامحسین علی مازندرانی، تهران: کارنگ.

منصوری، اکبر. (۱۳۷۷). تکنولوژی شیشه شناور و شبیه‌سازی فرآیند کشش در آن (پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد منتشرنشده). دانشکده کاربردی، دانشگاه تهران، ایران.

اولیویه. (۱۳۷۱). سفرنامه اولیویه، تاریخ اجتماعی- اقتصادی ایران در دوران آغازین عصر قاجاریه. ترجمهٔ میرزامحمد طاهر. تصحیح غلامرضا ورهرام. تهران: انتشارات اطلاعات.

نیبور، کارستن. (۱۳۵۴). سفرنامهٔ کارستن نیبور. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: توکا.

وارینگ، ادوارد. (۱۴۰۰). سفرنامه اسکات وارینگ در ایران. ترجمهٔ ابوالقاسم سری. نشر: اساطیر (نشر اثر اصلی ۱۸۰۷).

Felice , M. (1985). *The illustrade guide to glass*. London : Peerage Books.

Persson, R. (1969). *Flat glass Technology*. New Work : Springer science; Business Media.

References

Afshar, M. (1970). Khosrow Mirza's travelogue to St. Petersburg. by the efforts of Mohammad Golban. Tehran: Mostofi Library. [In Persian].

Pollock, J. (1989). Pollack's travelogue: Iran and Iranians. Translated by Kikavos Jahandari. Tehran: Kharazmi Publications. [In Persian].

Tavernier, J.B. (1952). Travelogue of Tavernier. Translated by Hamid Arbab Shirani. Tehran: Nilofar publishing house. [In Persian].

Tahvil Dar, M.H.Kh. (2009). Geography of Isfahan. Tehran: Akhtaran publishing house. [In Persian].

Hami, A. (1998). Building Materials. Tehran: University of Tehran. [In Persian].

Khanpur, A. (2011). Studying the effect of glass import on Qajar glass production (unpublished master's thesis). Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran. [In Persian].

Delavalle, P. (1969). Pietro Delawale's travelogue - the part related to Iran. Translated by Shuauddin Shafa. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [In Persian].

Rajab Bloukat, M. (2014). The role of intellectual currents and environmental components in the color and light of the sashes of historical buildings (Safawiyya and Qajariyah) (unpublished master's thesis). Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran. [In Persian].

René Dalmany, H. (1976). From Khorasan to Bakhtiari. Translated by Gholamreza Samii. Tehran: Tavos Publishing. [In Persian].

Richards, F. (1997). Fred Richards' travelogue. Translated by Mahin Dekht Saba. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].

Chardin, J. (1945). Travelogue of Knight Chardin. Translated by Iqbal Yaghmai. Tehran: Tos. [In Persian].

Shamim, Ali, A. (2005). Iran during the Qajar dynasty of the 13th century and the first half of the 14th century. Tehran: authored by scientific publications. [In Persian].

Aliakbarzadeh Kord Mohini, H. (1988). Glass: Merchant's Border. Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization. [In Persian].

Gharavi Manjili, Z. (2014). Investigating the influence of social, cultural and artistic developments on the decorations of handmade glass in the Qajar period (unpublished master's thesis). Applied Faculty, University of Arts, Tehran, Iran. [In Persian].

Freyeh, R. W. (1995). Arts of Iran. Translated by Parviz Marzban. Tehran: Farzan Publishing. [In Persian].

Flore, W. (2013). Traditional handicrafts in Qajar Iran (1800-1925). Translated by Alireza Baharlu. Published by: Mazda. (The original work was published in 2003). [In Persian].

Grantowski, A. (1980). History of Iran from ancient times to today. Translation of Ki Khosro Agriculture. Tehran: Poish. [In Persian].

Goldstein, S.M. (2008). glass works Translated by Soudabeh Rafii Sakhaei and Gholamhossein Ali Mazandarani, Islamic Art Collection. Volume 10. Tehran: Karang. [In Persian].

Serena, M.C. (1983). People and rituals in Iran. Translated by Ali Asghar Saidi. Tehran: Naqshjahan. [In Persian].

Mansouri, A. (1998). Float glass technology and simulation of stretching process in it (unpublished master's thesis). Applied Faculty, University of Tehran, Iran. [In Persian].

Olivier. (1992). Olivier's travel book, the socio-economic history of Iran during the beginning of the Qajar era. Translated by Mirza Mohammad Taher. Edited by Gholamreza Varharam. Tehran: Information Publications. [In Persian].

Niebuhr, K. (1975). Carsten Niebuhr's travelogue. Translated by Parviz Rajabi. Tehran: Toka. [In Persian].

Waring, E. (2021). Scott Waring's travelogue in Iran. Translated by Abul Ghasem Siri. Publication: Asatir (original work published in 1807). [In Persian].

Investigation of Construction and Application of Colored Flat glass in Iranian Architecture

Alireza Sheikhi
Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran. (Correspond Author)/ a.sheikhi@art.ac.ir
Amir Hossein Abbasi Shokat Abad
PhD student of comparative and analytical history of Islamic art, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran/ amir.abbasi2698@gmail.com

Received: 25/10/2022
Accepted: 18/02/2023

Introduction

The art of glass making was invented and started by the Romans and enhanced by the development of the use of Chinese knots and door and window making. This art has a long history in Iran. However, the use of flat colored glass in architecture in the Safavid and Qajar periods has been due to some reasons. Among these reasons, one can refer to the characteristics of glass, climatic conditions, the the Safavid kings' interest in glass arts, and the creativity of architects to borrow the pattern of flat glass windows, in the form of the stained glass method, practiced in churches of the same period in the West. The use of colored flat glass to create decorative windows originated in the Romans and Constantinople. The art of glassmaking requires special and diverse raw materials. Generally, complex methods are used in its construction. Glass is made of compounds such as silica in the form of sand, alkali in the form of sodium and potassium as flux, lime for strengthening, lead oxide for transparency, and metal oxides for creating different colors.

Research Method

The manufacture of flat-colored glass in Iran has not been discussed yet in the available sources. In the present research, an attempt has been made to answer the question of how this type of glass was the produced in Iran, and how the commercial and cultural relations have affected this process. The nature of the research is descriptive-analytical, and its methos is qualitative. The collection of information and samples has been done in a library manner. After collecting data and analyzing and classifying the manufacturing methods of flat colored glass, the factors affecting their prodction have been examined.

Research Findings

Stained glass windows were used in three ways in the Qajar period. The first way is a patterned glasswork made with colors such as red, blue, emerald green, and yellow. This glasswork was used in small semi-circular windows and sash windows in the strips. The second method was glass mosaic that was first used in the late Safavid era and, then, it was fully expanded in the Qajar period. In the third method, on the plastered surface, a border of repeated motifs of scrolls and vases was inlaid in pieces of red, green, and blue colored glass. To produce cup (bed) glass, it consisted of 97% silica powder, sodium carbonate, and lime, and the remaining 3% was coloring and pigment oxides. The production of this type of glass was done using different methods, including blowing, casting, rolling, stretching (horizontal and vertical), and floating or flute.

At first, the production of uniform glass was done by forming circular and cylindrical shapes and, then, the flattening of them. Before the invention of the float method in the 19th century, uniform glass was made in two basic ways: one of these methods was sheet or window glass, and the other was plate glass.

The colored glass was first used by the Romans. The origin of the use of colored glass was traced back to Constantinople, where it was used in the church in the 6th century AD. There were two ways to paint flat glass: surface and brain. Making colored flat glass was usually done by adding a metal to the molten glass.

Due to the expansion of political relations with the West, Shah Abbas brought expensive Venetian glass to Iran to promote this industry; this industry continued until the Qajar period. During the Qajar era, due to the incapability of hand-made glass workshops to meet the consumption and decorative needs of the country, glass goods were imported from other industrial countries and replaced the hand-made glass. Also, this period coincided with the Industrial Revolution, and with the expansion of foreign relations with European countries, handicrafts faced the challenge of industrial goods. Among other social factors influencing this art from the Safavid to the Qajar eras, one can refer to the use of mirror work, especially cup mirrors in the harems which became popular due to the eye-catching brilliance as well as the halo of sacredness surrounding the kings of this era. Since mirror created a remarkable space, they were not reluctant to experience such space. This had an impact on the use of mirror work in religious buildings such as Imamzadehs, and they joined this movement from the Qajar era. A growing interest in the development of knotwork and door and window-making promoted the use of colored glass in the Qajar and Pahlavi periods.

Conclusion

The obtained results showed that the use of colored flat glass to make decorative windows was first used by the Romans and originated in Constantinople. The production method of flat glass in Iran was on the back of a shovel and of very poor quality. Thus, the method of making glass imported to Iran was manual, done by blowing method (including two types of crown, and cylindrical or cylinder), as well as casting or rolling ones. Also, the coloring of these glasses was done by adding colored oxides; it was done in two ways: surface and brain. In response to the second part of the research question, it should be said that the way and reasons for the arrival of stained glass in Iran included several factors: imitation of the flat glass windows of contemporary churches in the West with the stained glass method invented by the Romans; the attention of the Safavid kings, including Shah Abbas, to this art; making mosque lights and installing colored glass on doors and windows; the use of mirror work, especially uniform mirror in harems, followed by the use of mirror work in religious buildings such as imamzadehs in the Qajar period. The expansion of political relations with the West and the arrival of Venetian glassmakers in Iran also boosted this industry. The stagnation and incapability of manual glass workshops to meet the needs of the society in the Qajar period and its concurrency with the industrial revolution along with the increasing expansion of foreign relations with European countries, the importation of this product from other countries such as Russia, England, France, Germany, and India increased, as did the development of knotting and wooden doors and windows, which caused an increase in the flat colored glass in Iran.

Keywords: architecture, glass making, flat glass, colored glass, Iran.

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2023.248874.1092

جایگـاه هنـر حکـاکی خطـوط و کنـده‌کاری نقـوش در فیروزه‌تراشی شهر مشهد*

سکینه مرادی بجستانی**
سامان فرزین***
آرزو پایدارفرد****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۶

چکیده

هنر فیروزه‌تراشی و حکاکی خطوط روی سنگ فیروزه یکی از هنرهای سنتی و زینتی است که از گذشته‌های دور در شهر مشهد رواج دارد. شهر مشهد از سوی شورای جهانی صنایع‌دستی به‌عنوان شهر جهانی سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی انتخاب شده‌است. هنر حکاکی یکی از زیرمجموعه‌های هنر فیروزه‌تراشی است و هنرمندان حکاک، خطوط و نقوش را با دقت بر روی نگین حک می‌کنند. هنرمندان فیروزه‌تراش، با تراش فیروزه به شکل حروف خوش‌نویسی، موفق به ساخت تابلوهای زیبا از این گوهرسنگ آبی‌فام شده‌اند. هدف از پژوهش حاضر، مطالعهٔ شکل‌های تراش، فرم خطی نگین فیروزه، شناخت و تحلیل انواع خطوط و نقوش در هنر حکاکی و فیروزه‌تراشی مشهد است. پرسش اصلی پژوهش این‌گونه تبیین می‌شود: تنوع تراش، انواع خطوط و نقوش، ابزار و روش کار در هنر حکاکی و فیروزه‌تراشی معاصر مشهد از نظر کیفی کدام است؟ روش انجام این تحقیق، توصیفی- تحلیلی است و جامعهٔ آماری آن، فیروزه‌تراشی معاصر مشهد بوده و نمونه‌گیری به شیوهٔ هدفمند انجام شده‌است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که برای تراش نگین در دورهٔ معاصر علاوه‌بر شکل‌های پیشین (دایره، بیضی) از مربع، مخروطی، استوانه‌ای، چندضلعی و نقوش اسلیمی و ختایی نیز استفاده می‌شود. حکاکی شمایل و کتیبه‌نویسی اسامی و ادعیه با خطوط ثلث، نسخ و نستعلیق بر نگین فیروزه به‌صورت سفارشی انجام می‌شود. با توجه به استفاده از ابزار و روش‌های نوین، کیفیت تراش فیروزه بیش‌تر از گذشته شده‌است. به علت محدودیت تعداد هنرمندان حکاک، کمبود، گرانی و درجهٔ سختی سنگ فیروزه، حکاکی آن به‌لحاظ کمّی جایگاه مناسبی ندارد. در ساخت تابلوهای فیروزه، بیش‌تر از خط شکسته‌نستعلیق استفاده شده و جهت تراش حروف، اغلب از فیروزهٔ احیاشدهٔ کرمان و فیروزهٔ بدلی استفاده می‌شود.

کلیدواژه‌ها:

هنر حکاکی، فیروزه‌تراشی، مشهد.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول است که با عنوان «آسیب‌شناسی هنر فیروزه‌تراشی معاصر در شهر مشهد» به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه بیرجند به انجام رسیده‌است.

** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد گروه هنر اسلامی (مطالعات تاریخی، تطبیقی)، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران/ sknhmoradibajestani1399@birjand.ac.ir
*** استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (نویسنده مسئول)/ farzin@birjand.ac.ir
**** استادیار گروه فرش و هنر اسلامی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران/ a.paydarfard@birjand.ac.ir

۱. مقدمه

هنر، همراه با مفاهیم معنوی، عرفانی و حکمت الهی و با نشانه‌هایی از رمز و نماد، همانند گنج ارزشمندی از گذشتگان برای نسل جدید به ارمغان آورده شده‌است. انسان اولیه را بایستی یک هنرمند سنگ‌تراش نامید، چراکه با به‌دست‌گرفتن سنگ و تراش آن، ابتدا ابزار ساخته‌است. پس از آن ظروف و برای زیبایی ظاهری، زیور ساخته و به دنبال آن بر روی سنگ‌های رنگی، نمادهایی که برگرفته از ذهن خلاق او بوده، حک کرده‌است. هنر گوهرتراشی که شامل تراش سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی نیز می‌شود، زیرشاخه‌های متعددی دارد. هنر فیروزه‌تراشی و حکاکی، یکی از زیرشاخه‌های هنر گوهرتراشی به شمار می‌آید که از نظر کاربردی و ابزاری، جزء هنرهای صناعی ایرانی است؛ این هنر به‌دلیل وجود معادن باارزش ازجمله معادن فیروزه در روستاهای نیشابور، و انتقال این سنگ معدنی به شهر مشهد از گذشته‌های دور در این شهر رایج بوده‌است. مشهد به‌عنوان شهر جهانی سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی از سوی شورای جهانی صنایع‌دستی انتخاب شده‌است. هنر فیروزه‌تراشی و حکاکی سنگ فیروزه در فرهنگ اسلامی دارای اهمیت است و در دورهٔ معاصر نیز حکاکی به صورت سفارشی، در شهر مشهد رواج دارد.

با توجه به عدم شناخت دسته‌بندی صحیح هنر حکاکی و فیروزه‌تراشی و زیرشاخه‌های آن، ضرورت پژوهش حاضر آشکار می‌گردد. هنر حکاکی و کنده‌کاری فیروزه که از گوهرتراشی و فیروزه‌تراشی جدا نیست، از هنرهای سنتی و زینتی رایج در مشهد می‌باشد. این هنر-صنعت مانند سنگ فیروزه که در زیرِ زمین ذخیره و مخفی شده، در میان جامعهٔ هنری فیروزه‌تراشان و حکاکان پنهان شده‌است که بسیار ماهر اما انگشت‌شمار هستند و اغلب این هنر را به‌صورت تجربی آموخته‌اند. لازم به ذکر است که آموزش این هنر به روش استاد-شاگردی صورت می‌گیرد. پژوهش حاضر بر پایهٔ تحلیل و توصیف شکل‌های تراش و معرفی انواع خطوط و نقوش حک‌شده در فیروزه‌تراشی شهر مشهد است. پرسش‌های پژوهش این‌گونه تبیین می‌شوند: شکل‌های تراش، انواع خطوط و نقوش به‌کاررفته در هنر حکاکی و فیروزه‌تراشی معاصر مشهد از نظر کیفی در کدام دسته‌ها جای می‌گیرند؟ در هنر حکاکی از چه ابزار و روشی استفاده می‌شود؟ ساخت تابلوهای فیروزه به چه صورت انجام می‌گیرد؟ هدف پژوهش حاضر، مطالعهٔ اشکال تراش، فرم خطی نگین فیروزه، شناخت و تحلیل انواع خطوط و نقوش و هم‌چنین کاربرد آن‌ها در هنر حکاکی و فیروزه‌تراشی مشهد است.

۲. روش پژوهش

این پژوهش، از روش توصیفی-تحلیلی بهره گرفته و شیوه گردآوری اطلاعات آن، کتابخانه‌ای و میدانی (مشاهده، عکس‌برداری و مصاحبه) است. در این زمینه با پانزده نفر از اساتید برجستهٔ حکاک و فیروزه‌تراش و هم‌چنین افراد آگاه و صاحب‌نظر در این حوزه مصاحبه شده‌است. پژوهش حاضر به معرفی هنر حکاکی خطوط و کنده‌کاری نقوش روی گوهرسنگ فیروزه می‌پردازد که در شهر مشهد بیش از گوهرسنگ‌های دیگر رایج است. هم‌چنین هنر-صنعت فیروزه را دسته‌بندی کرده و پس از آن، ابزار و روش‌های حکاکی در گذشته و در دورهٔ معاصر به اختصار مقایسه می‌شوند. در ادامه، شکل‌های تراش، انواع خطوط، نقوش و شمایل‌های رایج در این هنر و مراحل ساخت تابلوی فیروزه در قالب جداول (۱ تا ۳) شرح داده می‌شود. به‌دنبال آن، با استناد به تحقیق میدانی و مصاحبه با هنرمندان فیروزه‌تراش و حکاک (از ۱۴۰۰/۸/۲۹ تا ۱۴۰۲/۱/۲۶)، که بیش‌تر در طبقهٔ فوقانی بازار رضا در شهر مشهد مشغول به کار هستند و استفاده از مطالبی که توسط این هنرمندان برای گسترش هنر فیروزه‌تراشی و حکاکی مطرح شده، این هنر به لحاظ چیستی آن، مورد بررسی قرار گرفته‌است.

۳. پیشینهٔ پژوهش

زکریایی کرمانی و مرادی بجستانی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «برنامه‌ریزی راهبردی در هنر فیروزه‌تراشی شهر مشهد و راهکارهایی برای توسعه آن» به معرفی چرخ حکاکی در این هنر می‌پردازند. زرگری و شیخی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «مطالعهٔ فرم و نقش رکاب و نگین در انگشترسازی معاصر مشهد» نمونه‌هایی از انگشترهای دست‌ساز این شهر را معرفی کرده‌اند. آژند و ارجمند اینالو (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بازیابی مفهوم و عملکرد چرخ‌های حکاکی در گوهرتراشی» به معرفی گوهرنامه‌های فارسی، ساختار و عملکرد چرخ‌های گوهرتراشی اشاره دارند. جدّی (۱۳۹۲) در کتاب دانشنامه مهُر و حکاکی در ایران، انواع روش‌های حکاکی روی مهر و انواع نگین انگشتری را معرفی می‌کند. وی در کتاب مُهرها و نگین‌ها (۱۳۸۸) نیز به معرفی هنر حکاکی و حک‌کردن "خط کهنه" روی نگین پرداخته‌است. در این کتاب به نام هنرمندان معاصر ازجمله حکاکان ماهری چون جواد رحیمی و مهدی رحمانی اشاره شده‌است. کاشانی (۱۳۹۰) در کتاب عرایس الجواهر و نفایس الاطایب (تألیف در حدود ۷۰۰ ه.ق) به ساخت ظروف بزرگ از سنگ فیروزه و حکاکی بر آن اشاره دارد. میرزا ابوالقاسمی و پورمند (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی شیوه‌های حکاکی و مهرکنی در

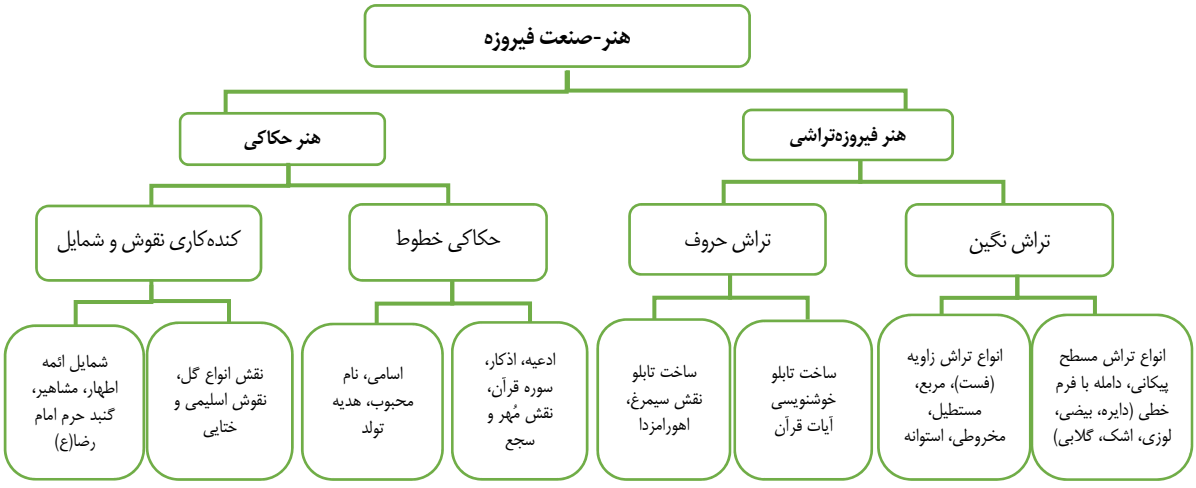
دوره قاجار»، صیقلی‌کردن سطح مهر و حکاکی روی سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی را معرفی کرده‌اند. جوهری نیشابوری (۱۳۸۳) در کتاب جواهرنامه نظامی (از سدهٔ ۶ ه.ق) که یکی از نخستین کتاب‌های موجود به زبان فارسی در زمینه جواهر است؛ خود را به‌مانند پدر و پسر خویش، زرگر، جواهرشناس و حکاک معرفی می‌کند. خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۶۳) در فصلی از کتاب تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی از فیروزه و هنر حکاکی سخن می‌گوید. شاردن (۱۳۴۵) در کتاب سفرنامهٔ خود به تراش سنگ و دستگاه آن و همچنین حکاکی روی سنگ‌های قیمتی اشاره دارد. سیلیمان[1] (۱۸۸۱) در مقالهٔ خود با نام «فیروزهٔ نیومکزیکو» به خصوصیات سنگ فیروزه و کاربرد آن در هنر حکاکی اشاره دارد.

در پژوهش‌های پیشین به حکاکی با روش‌های نوین روی سنگ فیروزه اشاره‌ای نشده‌است. از وجوه تمایز پژوهش پیش‌رو، می‌توان به تجزیه‌وتحلیل هنر حکاکی و فیروزه‌تراشی، معرفی ابزارها و روش‌ها و همچنین خطوط، شمایل و شکل‌های تراشِ رایج در دورهٔ معاصر به لحاظ کمّی و کیفی اشاره کرد.

۴. سنگ فیروزه

در تقسیم‌بندی کانی‌های جواهر برحسب خواص فیزیکی و شیمیایی آن‌ها، فیروزه جزء فسفات‌ها و آرسنات‌ها به شمار می‌رود (بیانی و امان‌اللهی وفائی، ۱۳۸۶: ۲۷). در سنگ‌های خودرنگ مانند فیروزه، رنگ به عناصری مربوط می‌شود که ترکیب شیمیایی سنگ را تشکیل می‌دهند (کالی، ۱۳۸۸: ۲۰). سنگ فیروزه در جدول موس[2] (درجهٔ سختی کانی‌ها) در ردیف هشتم جای دارد و دارای درجهٔ سختی ۵.۵-۶ است (عربشاهی، ۱۳۹۱: ۱۲). فیروزه یک کانی آبی روشن با درخشش شیشه‌مانند است (Schaller, 1912 : 35). جلای فیروزه مومی است و معمولاً نور از آن عبور نمی‌کند. فیروزه به علت جلاپذیری بالای خود از دیرباز موردتوجه بوده است (علوی‌فرد، ۱۳۹۳: ۲). طبیعت فیروزه سرد و خشک است و خاصیت او آن است که اگر کسی اول صبح نظر به فیروزه اندازد، آن روز او فیروزه گردد و تمام روز به نشاط و فیروزی به سر برد (قزوینی، ۱۳۹۴: ۸۱). معدن فیروزه در خراسان در حدود نیشابور و همچنین در شهر کرمان می‌باشد. بهترین معدن نیشابور، ابواسحاقی و ازهری است و آن مشهورترین معادن است، فیروزهٔ آن صاف رنگین و با طراوت است (نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۳: ۷۰). ازجمله نقاط قوت سنگ فیروزه، می‌توان به رنگ فیروزه‌ای و محبوبیت آن به‌عنوان سنگ تولد، خواص دارویی و درمانی و جایگاه معنوی و مذهبی آن، و همچنین جایگاه فیروزه در فرهنگ و ادبیات ایران اشاره نمود و از نقاط ضعف فیروزه باید به حساسیت در برابر حرارت و مواد شیمیایی اشاره کرد (زکریایی کرمانی، مرادی بجستانی، ۱۴۰۰: ۷۲).

هنر-صنعت فیروزه زیرشاخه‌های متعددی دارد، هنرهای فیروزه‌تراشی، حکاکی، فیروزه‌کوبی، ساخت زیورآلات از فیروزه و ساخت تابلو از فیروزه با تراش حروف، از زیرشاخه‌های مهم این هنر است. ساخت تسبیح از فیروزه، ساخت تابلو از خُرده‌ریزه‌های فیروزه (بگار)، ساخت زیورآلات و تسبیح از ریزه‌های فیروزه با روش فیروزه‌کوبی، ساخت قاب آینه و کاربرد «بگار» در دکوراسیون منزل از دیگر زیرشاخه‌های هنر-صنعت فیروزه می‌باشد. معرفی تک‌تک این هنرها در پژوهش حاضر نمی‌گنجد و به معرفی و دسته‌بندی هنرهای فیروزه‌تراشی و حکاکی محدود شده‌است. در نمودار (۱) بخشی از زیرشاخه‌های هنر-صنعت فیروزه که در این پژوهش معرفی شده‌اند، ارائه شده‌است.



نمودار ۱: بخشی از دسته‌بندی هنر-صنعت فیروزه (نگارندگان)

۵. معرفی هنر حکاکی و فیروزه‌تراشی

دهخدا در کتاب لغتنامه خود واژهٔ حکاکی را به معنای مُهره‌سائی، نگین‌سائی و مُهرکنی آورده است. در طول تاریخ ایران باستان، حکاکی تصاویر و نقر (به‌معنای نوشتن بر سنگ) خطوط بر مُهرها و کتیبه‌ها با شکوه هرچه تمام‌تر، متداول بوده و خطاطان نخستین، وظیفهٔ حکاکی و نقر را نیز برعهده داشتند و هنرمندان آن دوران، اثر خود را با حجاری و حکاکی بر سنگ‌های سخت جاودانه می‌ساختند و از دستبرد حوادث تاریخی مصون و محفوظ می‌داشتند. در این میان، حکاکی و کنده‌کاری بر مُهرها و نگین‌ها شایان توجه بیش‌تری است (جدّی، ۱۳۸۸: ٦). درخصوص کاربرد انگشتر به‌عنوان مُهر که رسول گرامی اسلام، به آن اهمیت می‌دادند، نوشته شده‌است: «رسول خدا (ص) در اواخر سال ششم هجری، جهت رسمی ساختن نامه‌ها، دستور دادند انگشتری بسازند و نام وی را بر آن بنویسند تا بدین وسیله نامه‌ها را مُهر زنند» (زرگری و شیخی، ۱۳۹۹: ۱۹). در تاریخ سلجوقیان آورده‌اند که «سلطان آلب ارسلان چون پارس را مسلّم کرد، از قلعهٔ اصطخر، قدحی فیروزه بخدمت او آوردند، که دو من مشک و عنبر در وی می‌گنجید. نام جمشید بخط یزدان‌پرستان بر آن قدح نوشته» (نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۳: ۷۹). دربارهٔ هنر تراش فیروزه و حکاکی خطوط روی آن، فردوسی شاعر بلندمرتبهٔ ایران در داستان بیژن و منیژه می‌نویسد:

یکی مُهر پیروزه رستم بَروُی　　نبشته به آهن به کردار موی

در این بیت، فردوسی از سنگ فیروزه با نام پیروزه که در آن دوره متداول بوده نام می‌برد. برمبنای این بیت، نام رستم روی سنگ فیروزه حک شده و این انگشتری به‌عنوان یک مُهر در دست رستم پهلوان ایرانی بوده‌است. از ابزار آهنی برای کنده‌کاری استفاده شده و هنر حکاکی با ظرافت زیادی همراه بوده به‌حدی که نام رستم را به نازکی مو روی نگین انگشتر (نبشته) نوشته بوده‌اند (مرادی بجستانی، فرزین و پایدارفرد، ۱۴۰۱: ۶).

حکاکی بر سنگی که درجهٔ سختی کمی مانند فیروزه دارد با مته‌هایی از جنس آهن و فولاد نیز معمول بوده و با دقت و ظرافت کامل، کار کنده‌کاری انجام می‌گرفته است (جدّی، ۱۳۹۲: ۳۳۷). خواجه نصیرالدین طوسی دربارهٔ کار حکاکان می‌نویسد:

> حکاکان هر فیروزه‌ای که سبزرنگ شود، آن را مرده خوانند، و بعضی فیروزهٔ مرده را بچرخ روی بردارند و دیگرباره جلا دهند، و آنچه اصلاح‌پذیر بُوَد نشان آنست که یک گوشهٔ آنرا بر سنگ‌آب، یا بر چرخ حکاکی افکنند، تا قدری بساید، بنگرند تا رنگین‌تر شود (۱۳۶۳: ۷۸)

در دورهٔ سلجوقیان و قبل از آن نیز حکاکی خطوط روی سنگ فیروزه رایج بوده است. استادان حکاک، این هنرمندان مهجور زمانهٔ ما، افزون بر استادی در هنر خوشنویسی و درک عمیق مبانی نظری هنرهای تجسمی و هم‌جواری حروف، از مهارت ویژه‌ای در طراحی، ترکیب‌بندی، قرینه‌سازی طغرا[۳] و حکاکی بهرمند بوده‌اند. در اهمیت هنری حکاکی باید گفته شود مُهر هر شخص، برگ هویت و شناسنامه او بوده‌است. نقش مُهر و سجع آن نمایانگر نَسَب، سلیقه، مبانی اعتقادی و جایگاه اجتماعی صاحب آن به شمار می‌رفت و مورد مباهات و افتخار وی بوده‌است (جدّی، ۱۳۹۴: ۶۵).

کاشانی که در قرن هفتم ه.ق می‌زیسته، دربارهٔ قطعه‌های بزرگ سنگ فیروزه‌ای که از آن ظرف می‌ساختند و روی آن نام جمشید حکاکی شده، می‌نویسد: «در قدیم پاره‌های بزرگ از فیروزه می‌یافته‌اند، که از آن طرایف[۴] و اوانی[۵] و ظروف می‌ساخته‌اند. در تاریخ سلجوقیان آورده‌اند که قدحی[۶] فیروزه، که به خطّ پهلوی نام جمشید بر آن نوشته» (کاشانی، ۱۳۹۰: ۷۴). از دورهٔ صفوی، شاردن جواهرشناس فرانسوی در سفرنامه خود هنر حکاکی و چرخ حکاکی را به تفصیل شرح داده‌است. او دربارهٔ هنر فیروزه‌تراشی و حکاکی می‌نویسد: «مقصود از جواهرتراشی، عمل بر روی سنگ‌های نرم و کنده‌کاری و تراش‌کاری آن‌هاست. جواهرتراشان ایرانی چرخ خویش را از دو قسمت سنباده و یک قسمت لاک درست می‌کنند» (شاردن، ۱۳۷۴: ۳۴۵-۳۴۶). در جدول (۱) نمونه‌هایی از زیورآلات موزهٔ متروپلیتن مشاهده می‌شوند. فرم و شکل تراش در این نمونه‌های قدیمی، دایره و بیضی با تراش داملهٔ کوتاه است.

جدول ۱: نوع تراش فیروزه در چهار نمونه از زیورآلات موزهٔ متروپلیتن (نگارندگان).

شماره	شناسنامه اثر	نام	نوع تراش	تصویر
۱.	تاریخ: سده‌های ۳-۵ ه.ق/ ۹-۱۱ م مکان: نیشابور شماره ثبت: ۴۰.۱۷۰.۲۰۲ جنس: نقره، فیروزه (URL1)	انگشتر (Ring)	تراش دامله فرم دایره	
۲.	تاریخ: دورهٔ اشکانیان مکان: نیشابور شماره ثبت: ۱۹۸۱.۲۳۲.۱ جنس: طلا، فیروزه (URL2)	انگشتر (Ring)	تراش دامله (محدب) فرم دایره	
۳.	تاریخ: سده‌های ۵-۶ ه.ق/ ۱۱-۱۲ م مکان: نیشابور شماره ثبت: ۱۹۸۰.۵۴۱.۳ جنس: طلا؛ مروارید، فیروزه و سنگ تورمالین صورتی (URL3)	گردن‌آویز (Pendant)	تراش دامله فرم بیضی	
۴.	تاریخ: سده‌های ۶-۷ ه.ق/ ۱۲-۱۳ م مکان: گرگان شماره ثبت: 52.32.6 جنس: طلا، فیروزه (URL4)	انگشتر (Ring)	تراش مسطح فرم بیضی	

۵-۱) کیفیت و شکل‌های تراش

کاشانی دربارهٔ شکل‌های تراش فیروزه می‌گوید:

اشکال نگین‌های فیروزه به موجب وقوع می‌سازند چون انواع ممسوحات مربّع، مدوّر، و مضرابی[۷]، مسدّس[۸] و مثمّن[۹]، مقبّب[۱۰] و بلندتر از مقبّب که آن را پیکانی خوانند. در عراق و در خراسان ممسوح پسند کنند و در دیار هند مقبّب و پیکانی. فیروزه را به الماس ثقب[۱۱] کنند، مگر بعضی که به غایت رخو[۱۲] باشد به پولاد سوراخ کنند. (۱۳۹۰: ۷۱)

شکل تراش فیروزه به اندازه و شکل اصلی دانه و قطعه بستگی دارد. در میان اشکال، دو شکل متداول پیکانی و مسطح مرغوب است (فراحمدی، ۱۳۹۱: ۴۶). در گذشته فیروزه‌های مرغوب را اغلب به مسکو می‌فرستادند. ایرانیانی که در مسکو بودند فیروزه را به خوبی تراش داده و طبقه‌بندی می‌کردند و به تجار ایرانی وین تحویل می‌دادند. آن‌ها نیز به نوبهٔ خود آثار را دسته‌بندی کرده و به تجار اروپائی می‌فروختند. روی فیروزه‌های غیرمرغوب نقوشی حک می‌کردند و بعدها جای محکوک را از خاک طلا پر می‌نمودند و به نام طلسم می‌فروختند (گرایلی، ۱۳۷۴: ۵۵۷). پیش از این حکاکی تنها روی سنگ‌های عقیق و فیروزه انجام می‌گرفته اما امروزه بر کانی‌های جواهر دیگر ازجمله برلیان نیز انجام می‌شود (ادیب، ۱۳۸۹: ۱۳۰). به‌طور کلی در گونه‌های کم‌ارزش سنگ‌های نیمه‌قیمتی، گاهی یک خط شکست متقاطع دیده می‌شود. اما در سنگ‌های قیمتی مانند سنگ فیروزه که آبی آسمانی بوده و از ارزش بالایی برای اهداف زینتی برخوردارند، لکه‌های سبزآبی به‌صورت درهم دیده می‌شود. به هر جهت این نوع گوهرسنگ‌ها از ارزش تجاری بسیار نادری برخوردار هستند و این نمونه خطوط در بعضی از سنگ‌ها دیده می‌شوند. ارزش این خطوط را فقط یک جواهرساز و هنرمند فاضل می‌داند (Siliman, 1881 :70).

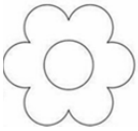
مراحل حکاکی در تراش ابتدایی سنگ، به نوشتن عبارت و ترکیب، حکاکی، رکاب و دسته‌گذاری خلاصه می‌شود. در گذشته استفاده از مُهر به‌عنوان نشان، رایج بوده است. برخی آثار پوشیده از نقوش تصویری، گیاهی و هندسی هستند. گاهی نام صاحب انگشتری را نیز در سجع آن گنجانده و اصطلاحاً مُهر انگشتری ساخته می‌شود (میرزا ابوالقاسمی و پورمند، ۱۳۹۰: ۶۰). یکی از حکاکان ماهر امروزی می‌گوید:

> یک هنرمند حکاک ماهر هر آیه، سوره و یا نوشته‌ای را با هر خطی که مورد درخواست مشتری باشد بر روی هر نوع نگینی اعم از نگین بیضی، دایره و لوزی‌شکل می‌تواند حکاکی کند. در حال حاضر به دلیل گرانی و کمبود سنگ فیروزه اصل، فقط به سفارش مشتری کار حکاکی انجام می‌شود. (مهدی رحمانی، حکاک ماهر، مصاحبه در آبان ۱۴۰۰)

برای حکاکی نقوش و کنده‌کاری خطوط روی سنگ فیروزه که از متداول‌ترین گوهرسنگ‌ها می‌باشد، ابتدا هنرمند فیروزه‌تراش سنگ را با چرخ فیروزه‌تراشی، تراش داده و سطح صافی به‌دست می‌آورد تا بتوان روی آن که به اشکال مختلف می‌باشد، خطوط و نقوش را حک کرد. رایج‌ترین تراش، دامله یا تراش گنبدی است. برای فرم مربع و مستطیل از تراش فَسِت (تراش با زاویه)، در فیروزه‌های احیاشده نیز استفاده می‌شود. در جدول (۲) اشکال تراش نگین فیروزه، فرم خطی و نمونهٔ تصویری هریک نمایش داده شده است که توسط نگارندهٔ اول پژوهش، گردآوری شده‌اند.

جدول ۲:شکل‌های تراش سنگ فیروزه با فرم خطی (نگارندگان)

ردیف	فرم تراش	نام تراش	Cut name	منبع تصویر فیروزه	نگین تراش فیروزه	فرم خطی تراش
۱.	بیضی	دامله، گنبدی	Oval	(مجتبی شعرباف، ۱۴۰۱)		
۲.	اشک	اشکی، دامله	Tear-shape	(مجتبی شعرباف، ۱۴۰۱)		
۳.	طبیعی	قلبی	Heart	(محمود مکرم، ۱۴۰۰)		

۴.	کره	دانه تسبیح کروی	Ball	(مجتبی شعرباف، ۱۴۰۱)		
۵.	دایره	کابوشَن با طرح میناکاری	Round	(محمود مکرم، ۱۴۰۰)		
۶.	چندضلعی	مضرابی، مارکیز	Marquise	(محمود مکرم، ۱۴۰۰)		
۷.	مخروط	گلابی	Pear	(مجتبی شعرباف، ۱۴۰۱)		
۸.	مستطیل	فست، تراش زاویه	Baguette	(مهدی رحمانی، ۱۴۰۰)		
۹.	مربع	فست، تراش زاویه	Square	(مجتبی شعرباف، ۱۴۰۱)		
۱۰.	دایره	گنبدی	Round	(مهدی رحمانی، ۱۴۰۰)		
۱۱.	نقش گل	گل شش‌پر	Rose	(محمود مکرم، ۱۴۰۰)		

۵-۲) ابزارهای حکاکی

در سفرنامهٔ شاردن توضیحات کاملی دربارهٔ ابزار کار نگین‌تراشان و حکاکان آمده‌است. شاردن آن‌چه از این حرفه در اصفهان دیده، بازگو می‌کند. وی به این دلیل که خودش نیز جواهرشناس بوده، با توجه خاصی از سنگ فیروزه و دیگر سنگ‌های جواهر سخن می‌گوید و هنر حکاکی و چرخ حکاکی را شرح می‌دهد:

مقصود از جواهرتراشی، عمل بر روی سنگ‌های نرم و کنده‌کاری و تراش‌کاری آن‌هاست. جواهرتراشان ایرانی [...] عقیده دارند که فن ساختمان چرخ‌ها حائز اهمیت بسیار است و باید در تعبیه آن دقت و اهتمام به‌سزایی مبذول داشت و حرارت را چنان دقیق هدایت کرد تا ماده لزجی که سرشیر می‌نامند، هرگز نسوزد. (۱۳۴۵: ۳۴۵-۳۴۶)

جدّی، ابزار و قلم حکاکی را در دورهٔ قاجار مثقب و مصقل می‌داند: «مثقب همان ابزار کندن و مصقل وسیله صیقل و پرداخت کار است» (۱۳۹۲: ۲۰۴). ابزار حکاکی در دورهٔ قاجار شامل ابزاری به نام «گیره دستی» بود که قطعهٔ چوبیِ خراطی‌شده، برای قرارگرفتن در دست تنظیم می‌شد. در حکاکی به شیوهٔ گودکَن، از چند قلم ساده فولادی و یک گیرهٔ دستی استفاده می‌شود. قلم حکاکی معمولاً نازک، مدور و در قسمت نوک، کاملاً تیز و با زاویهٔ تراش مخصوص تعبیه می‌شد (میرزا ابوالقاسمی و پورمند، ۱۳۹۰: ۶۰).

امروزه، چرخ حکاکی و کنده‌کاری دارای عملکردی متفاوت و مخصوص گودبرداری یا برجسته‌کاری نقوش روی سطح گوهر است (آژند و ارجمند اینالو، ۱۳۹۹: ۱۴). ادیب می‌نویسد: «در دورهٔ معاصر حکاکی بر روی سنگ بوسیله دستگاه تراش برقی کوچکی انجام می‌گیرد که محوری افقی دارد و بر روی آن ابزار مختلف حکاکی از چرخ تراش تا سوزن و مخروط بسته می‌شوند» (۱۳۸۹: ۴۲۶). خلقی، دربارهٔ کاربرد ابزار دندان‌پزشکی جهت حکاکی می‌نویسد:

حکاکی روی سنگ‌های زینتی، همواره در حال تکامل بوده و به‌روزشدن آن یک تحول بسیار ضروری است. بکارگیری ابزارها و مته‌های دندان‌پزشکی در مورد حکاکی بر روی گوهرسنگ و سرعت بالای ابزارهای جدید امروزی، امری قابل کنترل است. در نگین‌تراشی، دو شکل تراش صاف و دامله، ابزار و مهارت کمتری را می‌طلبد. انواع قلم برای نصب متّه‌ها روی آنها استفاده می‌شود و این قلم‌ها در حین گردش، عمل حک را انجام می‌دهند. روش کار حکاکانی که کار را روی سنگ‌های قیمتی مانند فیروزه انجام می‌دهند، قدری مشکل‌تر است و نیاز به دقت زیادی دارد. با پیشرفت فناوری کلیشه و شابلون، هنر حکاکی از آن بهره جست (۱۳۹۰: ۵۷۵-۵۷۶).

یکی از حکاکان ماهر می‌گوید: «دستگاه مخصوص حکاکی جدید، فِرز برقی کوچکی است به نام "ماراتُن" که مته‌های متعددی دارد. در روش‌های جدید، حکاکان ماهر بدون استفاده از شابلون و الگو با فکر و ذهن خودشان حکاکی می‌کنند» (مهدی رحمانی، حکاک ماهر، مصاحبه در آبان ۱۴۰۰).

۵-۳) روش‌های حکاکی

صنیع‌الدوله درخصوص چرخ تراش فیروزه و روش تراش آن در دورهٔ قاجار می‌نویسد:

تراش فیروزه به واسطهٔ چرخی است که از سمباده و صمغ مخلوط‌کرده، می‌سازند. سنباده را از بدخشان و صمغ را از هندوستان می‌آوردند و تراشنده با دست راست به واسطه کمان و زه، چرخ را می‌گرداند و فیروزه را با دست چپ بر روی چرخ می‌گذارد [...] تا سی چهل سال قبل، این چرخ‌ها معمول نبود. سابقاً تمام فیروزه‌ها را روی سنگ‌هایی که در کوه‌ها پیدا می‌شد و اندکی زبر بود می‌تراشیدند و وضع تراش آن به‌طور ساییدن بود. فیروزه را بعد از تراشیدن جلا می‌دهند و جلادادن به ساییدن فیروزه است بر روی سنگ مصقل و با قطعه چرمی با خاک فیروزه‌ای که از چرخ به هنگام تراش پیدا می‌شود. (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۲: ۸۲)

ادیب درخصوص روش‌های نوین حکاکی می‌نویسد:

هنر حکاکی بر روی سنگ، شامل کنده‌کاری روی سنگ‌های جواهر و یا برجسته‌کاری بر روی آن‌ها و تولید اشیاء کوچک هنری و تزئینی می‌شود. حکاکی‌های قدیمی شامل کندن اشکال و علائمی بر روی تکه‌سنگ‌هاست (اغلب مهر استوانه‌ای‌شکل) که اغلب در سومر، بابل، آشور و مصر انجام می‌شده است. حکاکی بر روی سنگ در یونان قدیم متداول بوده و در رم باستان این هنر به اوج و در سال‌های قرون وسطی به دوران رکود خود رسید، اما امروزه هنرمندان صاحب‌نام در سطح جهانی با کمک شیوه‌های مدرن به تجدید حیات این هنر

پرداخته‌اند. مرکز اصلی حکاکی بر روی سنگ شهر ایدارو برشتاین در آلمان می‌باشد که بیش از نود درصد کل حکاکی‌های انجام‌شده بر سنگ‌های جواهر در جهان در آنجا صورت می‌گیرد. (۱۳۸۹: ۱۳۰)

دربارهٔ مرحلهٔ اول کار حکاکی یعنی چاپ طرح اولیه بر روی سنگ گفته شده: «روش لیتوگرافی[۱۳] یکی از تکنیک‌های چاپ دستی است. در این تکنیک تصویر روی سنگ، با روش مخصوص لیتوگرافی، با مداد شمعی یا مرکب چرب، اجرا و سپس تثبیت می‌شود» (نوری، ۱۳۸۱: ۷). دربارهٔ روش تیزابی نیز عنوان گردیده: «روش تیزابی یا اسیدی نوعی حکاکی است که عمل حک با استفاده از قدرت انحلال اسیدها صورت می‌گیرد. امروزه برای حکّاکی بر روی سنگ، از اسید فلئوریدریک استفاده می‌شود» (خلقی، ۱۳۹۰: ۵۷۶). شرح این روش از این قرار است: «برای حکاکی در روش تیزابی، ابتدا سطح نگین را با ماده‌ای صمغی یا یک ماده‌ای مانند شمع می‌پوشانند؛ سپس با استفاده از قلم‌های نوک‌تیز طرح و یا خط دلخواه را ترسیم و با استفاده از تیزاب آن را گود می‌کنند» (جدّی، ۱۳۹۲: ۳۴۵). شیوهٔ کار حکاکی، متناسب با مهارت حکاک، نوع سنگ، میزان متن، شکل، ترکیب و از همه مهم‌تر درجهٔ سفارش، متفاوت است. اما مراحل کار یکسان و صرفاً در میزان زمان و دقت حکاک تفاوت دارد. ابتدا سنگ را در قطع و شکلی متناسب تراشیده و متن‌نویسی می‌کنند. سپس دست حکاک متناسب با چرخش حروف یا گردش شکل گُل و نقش، زیر تیغ الماسه حرکت می‌کند (میرزا ابوالقاسمی و پورمند، ۱۳۹۰: ۶۶).

یکی از حکاکان ماهر با ۳۵ سال سابقه می‌گوید:

> هنرمند حکاک ابتدا باید به هنر خوش‌نویسی به‌طور کامل مسلط باشد تا بتواند بر روی نگینی کوچک با سوزن خطوط را حک کند. در این روش، مسیر خطوط با تیزاب گود می‌شود که این روش را «سوزنی» می‌نامند. در روش «چرخی» هنرمند با استفاده از چرخش دست و دقت زیاد، حروف را روی نگین حک می‌کند. در این روش مهارت دست هنرمند حکاک است که فرم حروف را روی هر نوع نگینی اعم از شکل صاف یا محدب، گود می‌کند. (جواد رحیمی، حکاک ماهر، مصاحبه در بهمن ۱۴۰۰)

پژوهشگران، حکاکی روی گوهرسنگ‌ها را به چهار دسته تقسیم می‌کنند: «۱. نگین‌هایی که صرفاً کارایی تزئین و نقش اعتقادی دارند. ۲. نگین انگشتری که هم جنبهٔ اعتقادی و معنوی، هم کارایی مُهر و امضاء دارد. ۳. نگین انگشتری که صرفاً کارایی مُهر اسم دارد. ۴. نگین‌های مجزا که فقط جنبهٔ مُهر داشته، دسته و قاب دارند» (میرزا ابوالقاسمی و پورمند، ۱۳۹۰: ۶۴). مراحل کار در تراش ابتدایی سنگ، به عبارت‌نویسی، حکاکی، رکاب و دسته‌گذاری خلاصه می‌شود.

۵-۴) حکاکی اسامی، اذکار، ادعیه، نقوش و شمایل

جوهری نیشابوری معاصر با چند پادشاه ازجمله «سنجربن ملکشاه سلجوقی» و چند امیر ازجمله «علاءالدین تکش خوارزمشاهی» بوده‌است. این امیر او را به سرخس دعوت کرده تا عبارت «لا اِله اِلا الله مُحَمّد رَسُول الله» را بر سنگ جواهر حکاکی کند (جوهری نیشابوری، ۱۳۸۳: ۱۳۴). انگشتر، جایگاه ویژه‌ای در آیین اسلام دارد. طرح و مضمون حک‌شده روی نگین یا رکاب انگشتر، گزیده‌ای از ادعیه و اسامی الهی و باورهاست، چراکه امیرالمومنین (ع)، چهار انگشتری در دست می‌کردند که یکی از آن‌ها، انگشتر فیروزه برای نصرت و یاری، بوده است (زرگری و شیخی، ۱۳۹۹: ۱۹). بیش‌ترین کتیبه‌ها شامل اسامی افراد و مضامین دعائی، بخشی از سوره‌های قرآن، چهار قُل، آیهٔ «اِنّا فَتَحنا لَکَ فَتحا مُبینا» جهت گشایش کسب و کار و هم‌چنین «وَ مَن یَتَقَ الله» به‌عنوان آیهٔ رزق و «ربّ لا تَذَرنی فَرداً وَ اَنتَ خَیرُ الوارِثین» به نیت صاحب فرزند شدن، ازجمله موارد درخواست مشتریان و زائران جهت حکاکی روی فیروزه می‌باشد. بعد از حکاکی، معمولاً فرورفتگی محل تراش را با رنگ پُر می‌کنند (حمید دوست‌زاده، حکاک ماهر، مصاحبه در آبان ۱۴۰۰). اغلب مردم باور دارند که این دعاها جهت رفع مشکلات زندگی آنان مؤثر است و این باور ریشه در نمادها دارد و نشانه‌ای از آیین و سنت‌های مذهبی است. در جدول (۳) نمونه تصاویر حکاکی مشاهده می‌شوند که توسط نگارندهٔ اول پژوهش، در زمان مصاحبه با هنرمندان گردآوری شده‌اند.

جدول ۳: حکاکی خطوط (ادعیه، اذکار، آیات)، نقوش و شمایل (نگارندگان)

ردیف	فرم نگین	تکنیک، نقش	خط کتیبه	متن حک شده و محتوای کتیبه	هنرمند حکاک	تصاویر
۱.	مستطیل	دستی، گودکن دولبه تیز	نستعلیق	«اَلمُلکُ الله» الملک نام شصت و هفتمین سوره از سوره های قرآن کریم کلمهٔ «نصر» رقم حکاک است.	حمیدرضا نصرتی	
۲.	بیضی	توگود زمینه برجسته	وسط: شکسته‌نستعلیق حاشیه: ثلث	«بِسمِ الله اَلرَحمن اَلرَحیم. ربّ لا تَذَرنی فَرداً وَ اَنتَ خَیرُالوارِثین» کلمهٔ «عزیز» رقم حکاک است.	اسماعیل فرهمند	
۳.	بیضی	دستی، گودکن دولبه تیز	نستعلیق	« اَلمُلکُ الله» همراه با نقوش اسلیمی و گل‌های ختایی (فیروزه عجمی)	حمیدرضا نصرتی	
۴.	بیضی	روش تیزابی سوزنی	نستعلیق نسخ	«اِنّا فَتَحنا لَکَ فَتحا مُبینا» جهت گشایش در کار	مجتبی اکبری	
۵.	بیضی	چرخی، دستی	ثلث	«اَلمُلکُ لله الواحد القهار» صفتی است از صفات باری‌تعالی به معنی غالب و پیروز	حمید دوست‌زاده	
۶.	بیضی	لبهٔ برجسته توگود	وسط: نستعلیق حاشیه: ثلث	«یا مرتضی علی» «الحمدلله الّذی جَعلنا مِن المُتَمَسِکِین ...»	اسماعیل فرهمند	

۷.	بیضی نقش گل کوکب	لبهٔ توگود، برجسته‌کاری توگود	نستعلیق	اسامی چهارده معصوم در گل هشت‌پر	اسماعیل فرهمند	
۸.	اشکی	تیزابی سوزنی	تعلیق	چهار قل، جهت محافظت از بلایا، با طلا	ارائه توسط محمود مکرّم	
۹.	بیضی	چرخی، دستی	----	شمایل ائمه اطهار	حمید دوست‌زاده	
۱۰.	بیضی	چرخی، دستی	----	شمایل ائمه اطهار	حمید دوست‌زاده	
۱۱.	بیضی با حاشیه برجسته	لبهٔ برجسته با نقش دالبر توگود	نستعلیق و شکسته‌نستعلیق	«یا رسول الله ربّ لا تَذَرنی فَرداً وَ اَنتَ خَیرُالوارِثین» دعای اولاد	اسماعیل فرهمند	
۱۲.	بیضی نقش حرم	لبهٔ توگود با حاشیهٔ نقش شعاع خورشید	ثلث	«یا عَلیّ بِن مُوسَی الرِضّا» نقش گنبد طلا برجسته کلمهٔ «عزیز» رقم حکاک است.	اسماعیل فرهمند	

اعتمادالسلطنه درخصوص هنر حکاکی روی سنگ فیروزه می‌نویسد:

«شکل تراش فیروزه به اندازه و شکل اصلی دانه و قطعه بستگی دارد. جواهری‌ها و حکاک‌ها معایب جواهر را با نقش‌هایی که روی فیروزه می‌کَنند، از طلا و اکلیل پر کرده و می‌پوشانند و اگر خطی روی آن رسم کنند (مخصوصاً حروف)، گل و بته را روی آن حک کنند، عیب‌ها مستور می‌گردد». وی از حکاکی آیه قرآن بر روی سنگ فیروزه این گونه یاد می‌کند: «سنگی در معدن ۲۵ قِران فروخته شد، بعضی جاهای آن خوش‌رنگ و در بعضی نقاط آن رگ سفید و لکه سیاه و سبز داشت. یک حکاک مشهدی آیهٔ قرآنی بر آن نقش نمود و بین حروف و کلمات طوری گل و بته رسم کرد که تمام عیوب آن سنگ را ناپیدا و مستور ساخت و آن فیروزه ۶۰ تومان فروخته شد» (۱۳۶۲، ج.۲: ۸۳).

دالمانی درخصوص حکاکی زمخت می‌نویسد: «فیروزه‌های نامرغوب را کنده‌کاری‌های زمختی داده با خاک طلا پر می‌کنند و به عنوان طلسم یا نظرقربانی به فروش می‌رسانند» (۱۳۷۸: ۲۳۵). سنگ‌های حکاکی‌شده به‌خاطر داشتن زور و قدرت بیش‌تر نسبت به سنگ‌های ساده، رفته‌رفته ارزش بالاتری پیدا کردند. اولین کتابی که در مورد خواص سنگ‌ها و شناسایی آن‌ها تألیف شده منسوب به دانشمند بزرگ ایرانی، ابوریحان بیرونی است و ابوعلی سینا حکیم عالی‌قدر و مشهور ایرانی اولین کسی بود که اقدام به طبقه‌بندی سنگ‌ها نمود (عربشاهی، ۱۳۹۱: ۱۷). یکی از هنرمندان فیروزه‌تراش با سابقهٔ ۳۰ ساله درخصوص تراش فیروزهٔ شجری و عجمی می‌گوید: «یک هنرمند بایستی سنگ فیروزه را چنان تراش دهد تا نگین وقتی بر روی پایه سوار می‌شود همچون یک جواهر جلوه کند» (مجتبی شعرباف، بازرس صنف، مصاحبه در تیر ۱۴۰۱). یکی دیگر از حکاکان ماهر نیز می‌گوید: «حکاکی مضامین دعائی بر روی گوهرسنگ‌ها، بیشتر از اسامی افراد رایج است. حکاکی نقوش همچون نقش گل شش‌پر، نماد فروهر و هم‌چنین شمایل مشاهیر ایران نیز بر روی فیروزه انجام می‌شود» (احمد کمالی، مصاحبه در اسفند ۱۴۰۰). حکاک ماهری با ۱۵ سال سابقهٔ کار به ترکیب اشکال قدیمی و روش‌های جدید در کار خود اشاره دارد و معتقد است: «حکاکی خطوط و کنده‌کاری نقوش به صورت برجسته، توگود و لبهٔ برجسته، بر روی سنگ فیروزه عجمی نیشابور با تراش دامله بایستی با دقت زیاد، صبر و شکیبایی انجام شود» (اسماعیل فرهمند کلاته آخوند، حکاک ماهر، مصاحبه در فروردین ۱۴۰۲).

۵-۵) هنر خوشنویسی در ساخت تابلو فیروزه

یکی از ابداعات هنر فیروزه‌تراشی، ساخت تابلوهای زیبا با تراش حروف از سنگ فیروزه می‌باشد (جدول ۴).

جدول ۴: تابلوهای خوشنویسی با سنگ فیروزه (نگارندگان)

تصویر	۱	۲	۳
متن خوشنویسی	"محمد رسول الله"	"عَلی بن مُوسَی الرضّا"	"وان یکاد...."
نوع خط	شکسته نستعلیق	ثلث	نستعلیق

یک هنرمند فیروزه‌تراش و از مبتکرین تراش فیروزه به شکل حروف، با ۴۸ سال سابقه در ساخت تابلو می‌گوید:

در تراش حروف از سنگ فیروزه به دلیل کمیابی و گرانی سنگ فیروزه نیشابور، اغلب از سنگ فیروزهٔ آمریکایی و مصری استفاده می‌شود. البته در حال حاضر از فیروزهٔ کرمان که احیاء شده و مقاومت لازم جهت تراش حروف را دارد، برای ساخت تابلو استفاده می‌شود. (سیدحسین سجاد سلیمی، مبتکر تابلوهای فیروزه، مصاحبه در فروردین ۱۴۰۲)

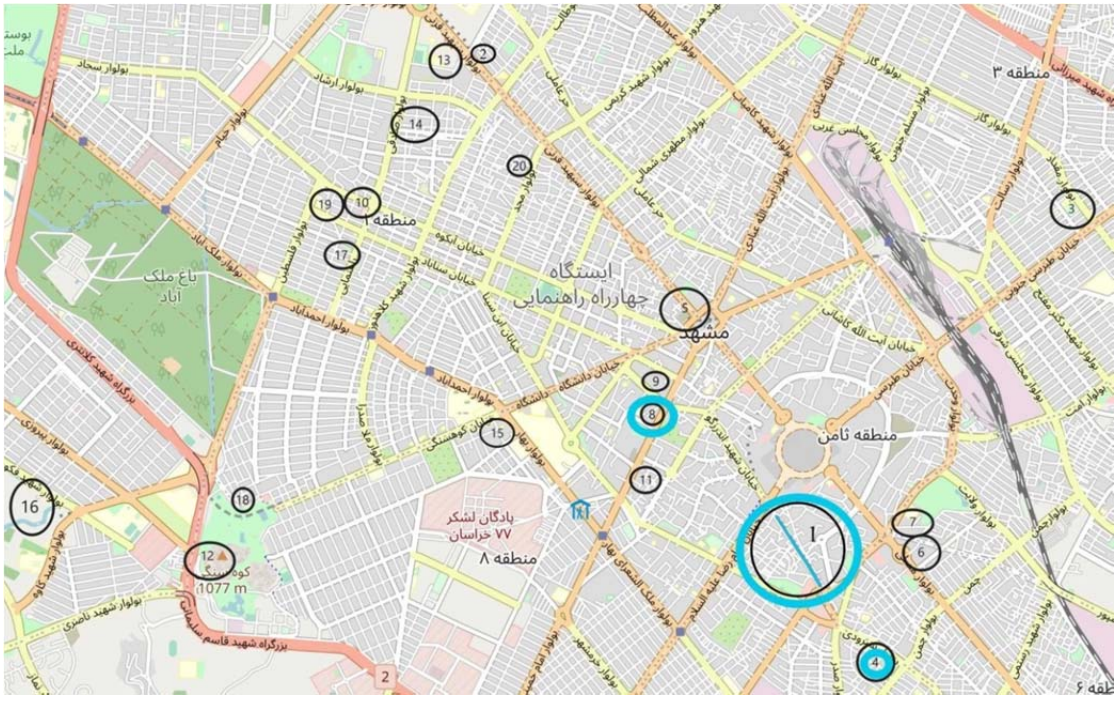
در دوران اسلامی به دلیل نهی پیکرنگاری، هنرمندان نومسلمان ناگزیر به ابراز خلاقیت خود در عرصهٔ کتابت خط و خوشنویسی شدند و تأکید پیامبر اسلام (ص) بر اهمیت خط خوش که آن را افزاینده و آشکارکنندهٔ حقیقت نامیدند، سبب رشد و شکوفایی این هنر شد (جدّی ۱۳۸۸: ۶). یکی از هنرمندان تابلوساز که از مبتکران فن تراش فیروزه به شکل حروف است و ۵۰ سال پیش با فیروزه اصل نیشابور، تابلوی "وَان یَکاد" خلق کرده، در مصاحبه می‌گوید:

برای ساخت تابلو، از فیروزه احیاشده و یا از فیروزهٔ بدلی برش‌های نازک تهیه می‌شود و فرم حروف الفبا از روی آن تراش داده می‌شود، از کنار هم قراردادن حروف و چسباندن آن‌ها بر روی پارچهٔ مخمل مشکی، تابلو شکل می‌گیرد. خوش‌نویسی این حروف به خط نسخ، ثلث، شکسته‌نستعلیق و طغری طراحی می‌شود. از طرح‌هایی مانند نقش سیمرغ و نماد فروهر نیز برای ساخت تابلو استفاده می‌شود (کاظم بشئیان، مبتکر تابلوهای فیروزه، مصاحبه در خرداد ۱۴۰۱).

هنر خوش‌نویسی روی گوهرسنگ‌ها و حکاکی نقوش و شمایل‌نگاری بر سنگ، نشانه از رمز، نماد و نشانه‌ای از آیین و سنت‌های ایرانی است. حکاکی آیات قرآنی روی گوهرسنگ‌هایی هم‌چون فیروزه و عقیق نشان از باورهای دینی و مذهبی ملت ایران دارد (جدّی، ۱۳۹۲: ۳۳۰).

۶. شهر مشهد

در سال ۱۳۹۵ مشهد به‌عنوان شهر جهانی سنگ‌های قیمتی و نیمه‌قیمتی از سوی شورای جهانی صنایع‌دستی انتخاب شد. شهر مشهد از قطب‌های انگشترسازی ایران است. امروزه تولید انگشتر بیش‌تر در بازار رضا و در کارگاه‌های خانگی پیرامون حرم انجام می‌شود (زرگری و شیخی، ۱۳۹۹: ۱۹) (تصویر ۱).



تصویر ۱: مراکز تراش فیروزه، مکان‌های مصاحبه در تحقیق میدانی (نگارندگان)

شهر مشهد محل مناسبی برای توسعه صنعت و تجارت سنگ فیروزه و محصولات آن در طی سالیان بسیار بوده است (بصیری و سیدسلماسی، ۱۳۸۶: ۵۸۳). در هنر-صنعت انگشترسازی، بیش‌ترین نگین‌هایی که روی رکاب سوار شده، فیروزه و عقیق می‌باشند که با اعتقادات حاصل از احادیث شیعی مرتبط هستند (همان: ۲۵). از میان ۴۰ نوع سنگ قیمتی و نیمه‌قیمتی در خراسان رضوی ۱۵ نوع، از پرمصرف‌ترین سنگ‌ها هستند که در این میان سنگ فیروزه از جایگاه و اهمیت خاصی برخوردار است (زکریایی‌کرمانی و مرادی بجستانی، ۱۴۰۰: ۷۵).

۷. راهکارهایی جهت پیشرفت هنر حکاکی از نظر هنرمندان و استادان فن

۱. همکاری طراحان با هنرمندان حکاک و ارائه طرح‌های جدید در طراحی نقوش، ایجاد طرح‌های نو و بدیع و موردپسند نسل جوان و ترکیب طرح و خط در خوشنویسی و ادغام آن در یکدیگر تا طرحی نو ابداع گردد و موجب رونق حکاکی شود.

۲. ایجاد هماهنگی میان نقوش و خطوط، حکاکی و خوش‌نویسی اشعار شاعران بزرگ ایران، ثبت نقوش برگرفته از ادبیات ایران روی گوهرسنگ‌ها، و حکاکی شمایل هنرمندان و شاعران معروف ایران از دیگر جاذبه‌های این هنر برای نسل جوان می‌باشد.

۳. تشویق و حمایت هنرمندان، از طرف دولت و ارگان‌های وابسته یکی از راه‌های پیشرفت و گسترش هنر فیروزه‌تراشی و حکاکی است. انسجام کارگاه‌های فیروزه‌تراشی در یک مجتمع بسیار ضروری می‌باشد، زیرا بازار امام رضا (ع) مرکز فروش است (مجید مدالیان، *رئیس صنف فیروزه‌تراشان*، مصاحبه در خرداد ۱۴۰۱).

۴. شناسنامه‌دارکردن نگین فیروزه مرغوب و آثار حکاکی نفیس (انگشتر، زیورآلات)، مشخص‌کردن نام حکاک و نوع گوهر، به اثر اعتبار می‌بخشد. در صورتی که یک اثر هنری (انگشتر حکاکی) با نام هنرمند شناسنامه داشته باشد، به صادرات این اثر اعتبار مضاعفی خواهد داد و باعث دلگرمی هنرمندان و افتخار سفارش‌دهندگان بوده و نقش به‌سزایی در صنعت توریسم خواهد داشت (محمد عربشاهی، *نویسنده و گوهرشناس*، مصاحبه در بهمن ۱۴۰۰).

۵. معرفی این هنر جهت تبلیغات در رسانه‌های جمعی، تلویزیون، روزنامه و فضای مجازی، منجر به آگاهی مردم خواهد شد (مصطفی رحیمی، *فیروزه‌تراش*، مصاحبه در اسفند ۱۴۰۰).

۶. ایجاد کارگاه‌هایی درون صنفی، موجب به‌کارگیری دانش‌آموختگان فارغ‌التحصیل شده و به افزایش اشتغال‌زایی و کارآفرینی کمک می‌کند (محمدجواد پیش‌بین، *مسئول کانون گوهرسنگ‌های ایران*، مصاحبه در اردیبهشت ۱۴۰۱). هم‌چنین برگزاری نمایشگاه‌های داخلی با ایجاد بازارهای درون سازمانی و اتصال آن به بازارهای اینترنتی و در ادامه پیوند با بازارهای جهانی، منجر به صادرات غیرنفتی خواهد شد.

۸. نتیجه‌گیری

فیروزه‌تراشی و حکاکی از زیرمجموعه‌های هنر- صنعت فیروزه می‌باشند. حکاکی خطوط و کنده‌کاری نقوش، براساس شکل‌های تراش و انواع خط، مورد بررسی قرار گرفته و در نمودار (۱) در قالب نمودار دسته‌بندی شده‌است. در زیورآلات با سنگ فیروزه در موزهٔ متروپلیتن، نوع تراش داملە و فرم نگین دایره و بیضی دیده می‌شود. در جدول (۲) انواع متداول شکل‌های تراش، نام‌های رایج تراش و فرم خطی نگین در دورهٔ معاصر بیان شده‌اند. امروزه ابزار و روش کار پیشرفت کرده و هنرمندان این حرفه تلاش می‌کنند تا با استفاده از تجربیات گذشته با استفاده از ابزار و روش‌های جدید به خلق آثار بدیع بپردازند. اشکال تراش عبارتند از دایره، بیضی، لوزی، اشکی، مخروطی، استوانه، قلبی، گل شش‌پر و هم‌چنین چندضلعی با تراش زاویه‌دار که به نام «تراش فست» معروف است و گاه سنگ به شکل طبیعی آن، فقط جلا داده می‌شود. حکاکی روی نگین‌های اغلب بیضی‌شکل، با حک‌کردن انواع خطوط، و کنده‌کاری انواع نقوش گل و بته، هم‌چنین نقوش اسلیمی و ختایی با طرح کادر ترنج در اطراف کتیبه رایج است (جدول ۳). حکاکی شمایل ائمه اطهار و کتیبه‌نویسی اسامی، ادعیه و سوره‌های معروف قرآن، با خط نسخ، ثلث، نستعلیق و شکسته‌نستعلیق به صورت لبه برجسته و توگود همراه با کنده‌کاری نقش گنبد طلای امام رضا (ع) و نقوش گل‌های کوکب، هشت‌پر و داوودی، داخل کادر ترنج روی نگین فیروزه انجام می‌شود. یکی از ابداعات هنر فیروزه‌تراشی، ساخت تابلوهای زیبا با تراش حروف از سنگ فیروزه است که به دلیل کمبود و گرانی آن، هم اکنون از فیروزه احیاشدهٔ کرمان و گاهی از فیروزهٔ بدلی استفاده می‌شود. با توجه به روش‌های نوین و ابزار جدید، کیفیت تراش افزایش یافته‌است. هنر حکاکی به دلیل محدودیت تعداد هنرمندان و عدم انسجام کارگاه‌های تراش در شهر مشهد، به لحاظ کمیّت کاهش داشته‌است. با توجه به انتخاب مشهد به‌عنوان شهر گوهرسنگ‌ها، بایستی زیرساخت‌هایی جهت اشتغال‌آفرینی برای نسل جوان ایجاد گردد. یکی از مهم‌ترین این زیرساخت‌ها، ایجاد مجتمع مخصوص تراش گوهرسنگ می‌باشد. یکی از مهم‌ترین موارد در مصاحبه با هنرمندان حکاک و فیروزه‌تراش، علاقهٔ زیاد آنان به حرفهٔ خود می‌باشد. در صورت حمایت دولت، این علاقه‌مندی باعث رونق کار و اشتغال‌زایی خواهد شد. با ساخت زیورآلات با طرح‌های نوین و فروش آن با تبلیغات صحیح، بازاریابی اینترنتی، و اتصال به بازارهای جهانی، می‌توان با صادرات این محصولات به نوعی از صادارت غیر نفتی دست یافت.

سپاسگزاری

از تمامی مصاحبه‌شوندگانی که در پیشبرد این پژوهش همکاری فرمودند، تشکر و قدردانی می‌شود. هم‌چنین از کانون هماهنگی دانش و گوهرسنگ‌های ایران (شبکه فراگیر خوشه جواهرات مشهد) سپاسگزاری می‌نماییم.

پی‌نوشت‌ها

1. Benjamin Siliman

2. Mohs

۳. نوعی خط که به شکل منحنی بالای نامه‌ها و فرمان‌ها نوشته می‌شد و حکم امضای پادشاه را داشت.

۴. چیزهای لطیف و خوش و پسندیده

۵. ظروف، آوندها و آبخورها

۶. کاسه

۷. کله‌قندی

۸. شش پهلو

۹. هشت‌وجهی

۱۰. قبه‌دار، یک نوع تراش دامله

۱۱. سوراخ

۱۲. فست

13. Lithography

منابع

آژند، یعقوب، و ارجمند اینالو، مهدی. (۱۳۹۹). بازیابی مفهوم و عملکرد چرخ‌های حکاکی در گوهرتراشی. دوفصلنامه هنرهای صناعی ایران، ۳(۵)، ۵-۱۶. doi: https://doi.org/10.22052/3.2.5

ادیب، داریوش. (۱۳۸۹). فرهنگ جامع جواهرشناسی؛ جهان جواهرات. تهران: پازینه.

بصیری، محمدحسین، و سیدسلماسی، سیما. (۱۳۸۶). نگرشی بر وضعیت سنگهای قیمتی ایران و جهان. ششمین کنفرانس دانشجویی مهندسی معدن، تهران. برگرفته از: https://civilica.com/doc/45711

بیانی، سوسن، و امان‌اللهی وفائی، مهدی. (۱۳۸۶). جواهرشناسی سنگ‌های قیمتی (زیورها). تهران: سمت.

جدّی، محمدجواد. (۱۳۸۸). مُهرها و نگین‌ها. به تصحیح محمدتقی فرامرزی. تهران: زرین و سیمین.

-----. (۱۳۹۲). دانشنامه مهُر و حکاکی در ایران. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، موسسه تألیف و ترجمه و نشر آثار هنری متن.

-----. (۱۳۹۴). تاریخ مهر و حکاکی در ایران و لزوم تاسیس موزه مستقل مهرهای تاریخی، متن سخنرانی استاد محمدجواد جدّی در مراسم رونمایی از دانشنامه مهر و حکاکی در ایران و تمبر یادبود این روز و نیز اعلام ثبت ملی هنر مهرسازی و حکاکی. فصلنامه فرهنگ موزه، شماره ۹، ۶۴-۶۶.

جوهری نیشابوری، محمد ابی‌البرکات. (۱۳۸۳). جواهرنامهٔ نظامی. به کوشش محمدرسول دریاگشت و ایرج افشار. تهران: میراث مکتوب.

خلقی، مهرداد. (۱۳۹۰). شرحی بر آموزش مهرکنی و حکّاکی در کتاب مهر و حکّاکی در ایران. فصلنامه پیام بهارستان، زمستان، دوره دوم، سال ۴، شماره ۱۴، ۵۷۵- ۵۷۹.

دآلمانی، هانری رنه. ۱۳۷۸. از خراسان تا بختیاری. ترجمهٔ غلامرضا سمیعی. تهران: طاووس (نشر اثر اصلی ۱۹۱۱).

زرگری، حمیده و شیخی، علیرضا. (۱۳۹۹). مطالعهٔ فرم و نقش رکاب و نگین در انگشترسازی معاصر مشهد. دوفصلنامه هنرهای صناعی ایران. سال سوم، شماره ۲، ۱۷- ۲۶. doi: https://doi.org/10.22052/3.2.17

زکریایی کرمانی، ایمان و سکینه مرادی بجستانی. (۱۴۰۰). برنامه‌ریزی راهبردی در هنر فیروزه‌تراشی شهر مشهد و راهکارهای برای توسعه آن. دوفصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، ۵ (۲)، ۵۶-۷۹.

شاردن، ژان. ۱۳۴۵. سفرنامه شاردن (ج. ۲-۴). ترجمهٔ محمد عباسی. تهران: امیرکبیر (نشر اثر اصلی ۱۶۷۶).

اعتمادالسلطنه [صنیع الدوله]، محمدحسن خان. (۱۳۶۲). مطلع الشمس. تهران: گلشن.

نصیرالدین طوسی، محمدبن حسن. (۱۳۶۳). تنسوخ‌نامه ایلخانی. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: موسسهٔ اطلاعات.

عربشاهی، محمد. (۱۳۹۱). عصر جواهرات. مشهد: ترانه.

علوی‌فرد، نقدعلی. (۱۳۹۳). بررسی‌ها و مطالعات زمین‌شناختی بر روی مناطق گسترده‌ی کانی‌ها و سنگ‌های قیمتی ایران با نگاهی ویژه به فیروزه‌ی خراسان. همایش ملی زمین‌شناسی و اکتشاف منابع، شیراز. برگرفته از: https://civilica.com/doc/373797

فراحمدی، نوشین. (۱۳۹۱). فیروزه. تهران: پازینه.

قزوینی، محمدبن مبارک‌شاه. (۱۳۹۴). جواهرنامه (معرفه الجواهر). تصحیح سمانه جعفری. آبادان: پرسش.

کاشانی، جمال‌الدین ابوالقاسم عبداله. (۱۳۹۰). عرایس الجواهر و نفایس الاطایب. به کوشش ایرج افشار. تهران: دانشگاه علوم پزشکی.

کالی، هال. ۱۳۸۸. راهنمای مصور و جامع سنگ‌های قیمتی. ترجمهٔ محمدحسن عرب اسدی، تهران: پازینه (نشر اثر اصلی ۲۰۰۸).

گرایلی، فریدون. (۱۳۷۴). نیشابور، شهر فیروزه. مشهد: خاوران.

مرادی بجستانی، سکینه، فرزین، سامان، و پایدارفرد، آرزو. (۱۴۰۱). نام فیروزه و هنر فیروزه‌تراشی در کتب عهد عتیق و باورهای مردم. نهمین کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن ایران و گرجستان. برگرفته از: https://civilica.com/doc/1664004

میرزا ابوالقاسمی، محمدصادق، و پورمند، حسنعلی. (۱۳۹۰). بررسی شیوه‌های حکاکی و مهرکنی در دوره قاجار. فصلنامه نگره، ش. ۲۰، ۵۹- ۶۸.

نوری، مینا. (۱۳۸۱). حکاکی‌های مینا نوری با توضیح فنی برخی اصطلاحات چاپ. تهران: هنر چاپ.

Schaller, W. T. (1912). Crystallized Turquoise from Virginia. *American Journal of Science, Vol.33,* 35-40.

Siliman, B. (1881). Turquoise of New Mexico. *American Journal of Science, V0l. 22*, 67-71.

منابع اینترنتی

URL1 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449887

URL2 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453048

URL3 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453008

URL4 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451110

References

Adib, D. (2009). *comprehensive culture of gemology; The world of jewelry*. Tehran : Pazineh[In Persian].

Alavifard, N. (2014). Geological studies on vast areas of minerals and precious stones in Iran with a special look at the turquoise of Khorasan. *National Conference on Geology and Resource Exploration. Shiraz* 1-8 [in Persian].

Arabshahi, M. (2012). *The Age of Jewelry*. Mashhad : Taranh [in Persian].

Azhend, Y., & Arjmand Inalo, M. (2020). "Recovering the concept and function of engraving wheels in gem cutting". *Journal of Iranian Artifacts*, 3 (2), 5-16 [In Persian].

Basiri, M. H., & Seyed Salmasi, S. (2007). "A perspective on the status of precious stones in Iran and the world." *In*: *Proceedings of the 6th Mining Engineering Student Conference*. 575-586 [In Persian].

Bayani, C., & Amanollahi Vafai, M. (2007). *Jewelry of precious stones (ornaments)*. Tehran: Organization for the Study and Compilation of University Humanities Books (Samet) [in Persian]

Cally, H. (2009). *An illustrated and comprehensive guide to precious stones*. Translation: Arab Asadi, M. H. Tehran: Pazineh [In Persian].The original publication of the work (2008).

Chardin, J. (1966). *Chardon's travelogue*. Translator: Abbasi, M. vol. 2-4, Tehran: Amirkabir.(The publication of the original work in 1676).[In Persian].

D' Allemagne, H- R. (1999). *From Khorasan to Bakhtiari*. Translation: Samii, G. Tehran: Tavus [In Persian].

(Du Khorassan au pays des Backhtiaris: trois mois de voyage en Perse. 1911).

Etimad al-Sultaneh (Sani al-Doulah), M. H. (1983). *MatllaAl- Shams*. Tehran: Golshan [In Persian].

Farahmadi, N. (2013). *Turquoise*. Tehran: Pazineh[In Persian].

Graili, F. (1995). *Neishabur, Firuzeh city*. Mashhad: Khavaran[In Persian].

Jeddi, M. J. (2009). *Mohrha and Neginha*. Edited by: Faramarizi. M.T. Tehran: Zarin and Simin. [In Persian].

——. (2013). *Encyclopaedia of seal and engraving in Iran*. Tehran: Art Academy of the Islamic Republic of Iran, Institute of Authoring, Translation and Publishing of Text Artworks. [In Persian].

——. (2015)."The history of seals and engraving in Iran and the need to establish an independent museum of historical seals, the text of Professor Mohammad Javad Jeddi's speech at the unveiling ceremony of the encyclopedia of seals and engraving in Iran and the commemorative stamp of this day, as well as the announcement of the national registration of the art of seal making and engraving." *Museum culture magazine*. Vol. 9, 64-66[In Persian].

Johari Neishabouri, M. A. (2004). *Gawahar Namh Nezami*. Through the efforts of Daryagasht, M.R., & Afshar, I. Tehran: Written heritage[In Persian].

Kashani, J. A. A. (2011). *Arais al- Jawahar and Nafais al- Atayeb*. Through the efforts of Afshar.I. Tehran: University of Medical Sciences[In Persian].

Khalkhi, M. (2011). "A description of the teaching of stamping and engraving in the book of stamping and engraving in Iran." *Payam Baharestan magazine*. 2 (4), 14, 575-579 [In Persian].

Mirza Abul Qasimi, M. S., & Pourmand. H. (2013). "Investigation of engraving and stamping methods in the Qajar period." *Negre magazine*, 20. 59-68 [In Persian].

Moradi Bejstani, S; Farzin, S., & Padayar Fard. A. (2022). "The name of turquoise and the art of turquoise carving in the books of the Old Testament and people's beliefs" *9th International Conference on Language, Literature, History and Civilization of Iran and Georgia*. March/14, 2023 1-22 [In Persian].

Nouri, M. (2002).*Mina Nouri engravings with technical explanation of some printing terms*. Tehran: Art of Printing [In Persian].

Qazvini, M. M. (2015). *Jawaharnameh (Knowledge of Jawahar)*. Correction: Jafari. S. Abadan: Porcesh[In Persian].

Schaller,W.T. (1912). Crystallized Turquoise from Virginia. *American Journal of Science*. Vol.s4-33, pp: 35-40.

Siliman, B. (1881). "Turquoise of New Mexico". *American Journal of Science*, V0l.s3-22, pp: 67-71, (1881).

TusiKhwaja Nasiruddin M. B. H. (1984). *Tensukh Name of Ilkhani*. Edited by Modares Razavi,M. T. Tehran: Information Institute[In Persian].

Zakariai Kermani, I., & Moradi Bejstani. S. (2021). "Strategic planning in the art of turquoise carving in the city of Mashhad and strategies for its development", bi-quarterly publication of *Islamic artificial arts*, 5, (2). 56-79 [In Persian].

Zargari, H., & Sheikhi, A. (2020). "A Study on the Motifs and Forms of Bands and Center Stones in the

Contemporary Ring Making of Mashhad, Iran. *Journal of Iran's Industrial Arts*. Sh. 2 : 17-26[In Persian].
Internet references : Table images (1)
Imagehttps : //www.metmuseum.org/art/collection/search/449887
Image https : //www.metmuseum.org/art/collection/search/453048
Imagehttps : //www.metmuseum.org/art/collection/search/453008
Image https : //www.metmuseum.org/art/collection/search/451110

The Position of Line Engraving and Motif Carving in Mashhad's Turquoise Carving

Sakinh Moradi Bajestani
MA. Student of Islamic Art, University of Birjand, Birjand, Iran.
sknhmoradibajestani1399@birjand.ac.ir
Saman Farzin
Assistant Professor of Archeology, University of Birjand. Birjand, Iran. (Corresponding Author)
farzin@birjand.ac.ir
Arezoo Paydarfard
Assistant Professor of Islamic Art, University of Birjand, Birjand, Iran.
a.paydarfard@birjand.ac.ir

Received: 25/01/2023
Accepted: 25/04/2023

Introduction

The lines of turquoise carving and engraving on turquoise stone is one of the traditional and ornamental arts. This art is one of the sub-branches of gem carving, which is a part of Iranian artificial arts in terms of practicality and tools. Turquoise carving has been popular in the city of Mashhad since the distant past. The city of Mashhad has been chosen as the international city of precious and semi-precious stones by the World Industries Council. The art of carving is one of the subsets of the art of turquoise carving; turquoise carving artists have succeeded in making beautiful paintings from this blue gem by carving in the form of letters using the art of calligraphy. The presence of valuable mines, including the Turquoise Mine in "Ten Mines" from the villages of Neyshabur city, and the transfer of this mineral to the city of Mashhad from the distant past have collected engravers and turquoise carvers in this city.

Research Method

The engravers engrave inscriptions, images, and lines on the seals with the most complete splendor. The purpose of the research, based on the analysis and description of the cutting shapes, is to introduce the types of lines, motifs, and images carved on the turquoise gem, based on the essence of the subject. The questions that this research aims to answer are: how are the cutting shapes, types of lines, and motifs used in contemporary Mashhad turquoise carving art classified from a qualitative perspective? What tools and methods are used in the art of engraving? How to make turquoise panels? The research method in this study is descriptive-analytical. The method of collecting data is library information and field research, including photography (observation and interviews). The statistical population includes (15) prominent engravers and turquoise engraving professors as well as knowledgeable and well-informed people. The interviews were saved as audio files and analyzed as texts. In the following, interviews were carried out with turquoise carving and engraving artists who were mostly working in the upper floor of Bazaar Reza in Mashhad, using the materials that are used to expand the art. These hardworking artists proposed turquoise carving and engraving; this art was examined in terms of the subject of the study.

Research Findings

In the meantime, engraving and carving on seals and gems are worth attention. Ferdowsi, a high-ranking poet of Iran, writes about the carving and engraving of lines on turquoise in the story of Bijan and Manijeh: "One victorious seal of Rostam Baroi-- written with iron by the action of hair". In this verse, Ferdowsi calls the turquoise stone with the name of “Pirouze”. Rostam's name is engraved on the turquoise stone and this ring was in the hand of Iranian warrior Rostam as a seal. In that period, they used tools like iron for carving. The art of engraving is done very delicately and Rostam's name is written as thin as a hair on the gem of the ring. Khwaja Nasir al-Din Tusi writes in his book Tensukh Namah Ilkhani about turquoise’s change of color: "Engravers consider any turquoise that turns green to be dead. They turned this green turquoise and polished it again, and it was correctable. Artists and art masters have proposed different solutions for the development and prosperity of engraving art, the most important of which include: first, the cooperation of designers with engraving artists to present new designs in the design of motifs, to create new and innovative designs, and to combine designs and lines in calligraphy and its integration into each other. They can create harmony between motifs and lines in engraving and calligraphy with the poems of great poets of Iran in the form of motifs taken from Iranian literature, the icons of famous Iranian artists and poets. Second, the government and related organizations can encourage and support artists. Third, certification of high-quality turquoise gems and exquisite carvings, specifying the name of the engraver, the type of gem, can give credibility to the gem and jewel. Fourth, the introduction of advertising of this art in mass media and virtual space. Fifth, the creation of workshops within the trade union, to increase employment and entrepreneurship, can result in the employment of graduates. At last, holding domestic and foreign exhibitions can introduce this art to the world. By making certified turquoise jewelry with new designs and proper marketing, it is possible to export this product, a type of non-oil export, by connecting to global markets.

Conclusion

The art of engraving on turquoise stone is an ancient art, so that in the Metropolitan Museum there are rings belonging to the 11th century AD. It was made from Neyshabur turquoise gem with a "dome" (dome) cut with a circular and oval shapes. Today, the shapes of thrash include circles, ovals, cylinders, hearts, hexagons, and polygonals with angled cutting, known as "Trush Fest". Of course, sometimes it is used by young people in its natural form, after polishing. Today, tools and working methods have developed, and artists in this profession try to create original works using new tools and methods while using past experiences. These engraved images include those of Imams, the inscriptions of names, supplications, famous surahs of the Quran with naskh, thulh, nastaliq and broken nastaliq script in the form of a raised edge and togud along with the engraving of the golden dome of Imam Reza and motifs of daffodils, eight leaves. The chrysanthemum is done inside the bergamot frame on the turquoise gem. One of the innovations of the art of turquoise carving is to make a tableau by carving letters from turquoise stone. Due to new methods and new tools, the quality of lathe has increased. The art of engraving has declined in terms of quantity due to the limitation in the number of artists and the lack of coherence of the carving workshops in Mashhad.

Keywords: carving art, Firozeh Trashi, Mashhad.

مقاله:
علمی‌ترویجی

10.22052/HSI.2024.248856.1089

آسیب‌شناسی بازاری‌شدن قالی‌های عشایری استان فارس با تأکید بر الیاف مصرفی*

فاطمه باقری‌زاده**

عبداله میرزایی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۹/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۲۰

چکیده

قالی‌های عشایری استان فارس به‌عنوان یکی از تولیدات عشایری مهم ایران، نمودی از هویت، فرهنگ، آداب و رسوم و هنرهای بومی و کاربردی این عشایر هستند. در سال‌های گذشته، نفوذ سلیقه و معیارهای جامعهٔ بازار در فرایند تولید قالی‌های عشایری فارس تأثیرات قابل‌توجهی داشته‌است. مسئله اصلی پژوهش حاضر، دورشدن قالی‌های عشایری فارس از شاخصه‌های فرهنگی و بومی خویش تحت‌تأثیر جامعهٔ بازار بوده و هدف از پژوهش، شناخت عوامل زمینه‌ساز تغییرات هویتی و فرهنگی در مؤلفه‌های فنی قالی‌های عشایری فارس است. سؤال اصلی پژوهش معطوف به شناسایی تبعات بازاری‌شدن در الیاف مصرفی قالی‌های عشایری فارس است. پژوهش به‌لحاظ روش برخورد با داده‌ها از نوع کیفی است که با استفاده از داده‌های حاصل از منابع کتابخانه‌ای و مصاحبه‌های کیفی با مطلعین کلیدی، به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از اندیشه‌های انتقادی مکتب فرانکفورت به انجام رسیده‌است. جامعهٔ آماری تحقیق شامل ۵۰ نمونه از قالی‌های بافته‌شده در جغرافیای عشایری استان فارس است که به شیوهٔ هدفمند و با نمونه‌گیری حداکثریِ در دسترس، انتخاب و در راستای سوالات تحقیق موردمطالعه واقع شدند. نتایج نشان می‌دهند در چند دههٔ اخیر یکجانشینی عشایر، تغییر در سبک زندگی، نفوذ مظاهر زندگی ماشینی و مهم‌تر از همه تولید قالی به قصد عرضه در بازار، باعث شده ابعاد فنی و الیاف مصرفی قالی‌های عشایری فارس دچار تغییرات اساسی شوند. تداوم و تثبیت این تغییرات موجب انحراف از مبانی هویتی و شناخته‌شدهٔ قالی‌های عشایری فارس شده‌است. مصادیق بازاری‌شدن قالی‌های عشایری فارس عبارتند از: تولید قالی با الیاف صنعتی و ماشینی، اولویت‌دادن به سلیقهٔ مخاطب و تغییر در الیاف مصرفی، ازبین‌رفتن هویت بومی و فرهنگی قالی‌های اصیل عشایر، که به یکسان‌سازی مبانی هویتی و کم‌رنگ‌شدن مزیت‌های جغرافیایی و فرهنگی قالی‌های عشایری و تبدیل آن‌ها به کالاهای بازاری منجر شده‌اند.

کلیدواژه‌ها:

قالی‌های عشایری، استان فارس، الیاف، بازاری‌شدن، مطالعات فرهنگی.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد نگارنده اول با عنوان «آثار و تبعات بازاری شدن قالی‌های عشایری فارس از منظر مطالعات فرهنگی» است که در دانشکده فرش دانشگاه هنر اسلامی تبریز به راهنمایی نگارنده دوم به انجام رسیده است.

** دانشجوی دکتری هنر اسلامی، گروه صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران/ f.bagherizadeh@aui.ac.ir

*** دانشیار، گروه فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران/ a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

۱. مقدمه

اشاعه و گسترش فرهنگ استفاده از هنرهای بومی می‌تواند در کنار تأثیر زیبایی‌شناسانه بر زندگی مردم، بستری را برای بازتولید مفاهیم فرهنگی فراهم آورده و موجب پویایی و تعالی فرهنگی شود. تولید و مصرف هنرهای بومی و محلی، مصداقی از هویت هنری و بخش ارزشمند میراث فرهنگی و هویتی است. در این راستا دستبافته‌های داری و به‌ویژه قالی از نظر حفظ اصالت، فرهنگ بومی و سنت‌ها شاخص‌ترین هنر عشایر است. هنر قالیبافی هر منطقه بی‌تردید بخشی از میراث فرهنگی این سرزمین می‌باشد و به‌عنوان میراث مانا از فرهنگ اجدادی و سنتی ایران برجای مانده‌است.

> بافندگی که میدان عرضه هنر بومی و کاربردی عشایر است، فرصتی است برای ارائه فرهنگ و هنر خاص ایشان تا نشان دهند که قادر هستند ذوق هنری و ذهنیات موردنظر خود را از طریق بافندگی بر پهنه دستبافته خویش تصویر کنند. درواقع زبان گویای هنری زنان عشایر، زبانی است تصویری که در اکثر دستبافته‌ها به سخن درمی‌آید. (قانی، ۱۳۹۰: ۸)

استان فارس به‌لحاظ تاریخی یکی از مراکز مهم قالیبافی ایران در حوزهٔ عشایری و روستایی به شمار می‌رود. وجود اقوام متعدد با فرهنگ غنی تصویری و سنتی در این استان، قالی‌های عشایری و روستایی استان فارس را به گنجینه‌ای سرشار از عناصر فرهنگی و نمادهای تصویری اقوام ایرانی تبدیل ساخته‌است. قالی‌های عشایری فارس غالباً به‌صورت ذهنی‌باف و بدون نقشه، با پشم گوسفندان محلی و توسط زنان و دختران ایل طبق سلیقهٔ مرسوم خانوارهای عشایر و در جهت خودمصرفی بافته می‌شوند. درواقع روش زندگی ایلیاتی و عشایری است که مؤلفه‌های فنی آن را تعیین کرده و این خصوصیات بیانگر اصالت قالی عشایری هستند، اما در سال‌های اخیر به‌واسطهٔ اسکان و یکجانشینی عشایر کوچ‌رو، آنان درپی تغییر و تحول در نحوهٔ زندگی، و ارتباط با جامعهٔ شهری و روستایی، تحت‌تأثیر عوامل متعددی ازجمله بازاری‌شدن و تولید به قصد فروش و درنهایت تغییراتی در روند تولید محصولات بومی و دست‌بافته‌ها و مخصوصاً قالی‌ها قرار گرفته‌اند و بدین جهت مؤلفه‌های بصری و فنی قالی‌های عشایری فارس در حال تغییراتی در پیوندهای هویتی و فرهنگی خود هستند.

تغییرات عدیده‌ای که به‌تبع بازاری‌شدن در ساختار مؤلفه‌های فنی قالی‌های عشایری فارس رخ داده‌اند، عبارتند از: استفاده از الیاف کارخانه‌ای و ماشینی، استفاده از نخ چله پنبه و الیاف ابریشم، افزایش رج‌شمار و ظرافت بافت. این جنبه از بازاری‌شدن و نگاه کالامحور به محصولات فرهنگی عشایر، نیازمند بازاندیشی و آسیب‌شناسی از منظر مطالعات فرهنگی است. در پژوهش حاضر بازاری‌شدن به‌عنوان یکی از عوامل موثر در پیدایش وضعیت موجود فرض گرفته شده و مباحث متعددی در ارتباط با تأثیر بازاری‌شدن بر مؤلفه‌های هویتی قالی‌های عشایری فارس طرح شده‌است. از این‌رو لازم به توضیح است که نگارندگان نگاه منفی به پدیدهٔ بازار ندارند، بلکه با توسل به اندیشه‌های انتقادی مکتب فرانکفورت در حوزهٔ صنعتی‌شدن فرهنگ، نگاهی انتقادی به این پدیده داشته‌اند.

بازاری‌شدن در شکل امروزی آن عمدتاً به‌معنی تسلیم‌شدن بی‌قیدوشرط در برابر خواست‌های سیال جامعهٔ بازار می‌باشد که نابودی مبانی فرهنگی و سنتیِ انسجام‌بخش جوامع تولیدکننده را درپی دارد. از طرف دیگر، ارزش‌ها و مزیت‌های فرهنگی قالی‌های عشایری ایران، این قالی‌ها را واجد ویژگی‌هایی کرده‌اند که مخاطبان آن‌ها با درنظرگرفتن این معیارها به انتخاب قالی عشایری ایران از بین محصولات مشابه صنعتی و یا سنتی متعلق به سایر کشورها اقدام می‌کنند. لذا در حوزه تولید مصنوعات فرهنگی در مقیاس قالی‌های دستباف، تلاش برای پیاده‌سازی منویات و سلایق متنوع مخاطبان سیال و ناآشنا با مبانی هویتی این قالی‌ها باعث گسسته‌شدن هرچه بیش‌تر پیوندهای انسجام‌بخش فرهنگی و سنتی آن‌ها شده و در ادامه به ازدست‌دادن مهم‌ترین مزیت رقابتی این محصول یعنی پشتوانه‌های فرهنگی منجر خواهد شد. از این‌رو توجه به سلیقه و ذائقهٔ مشتری در حوزهٔ تولید قالی عشایری را نیز بایستی حول همین ارزش‌ها و مزایا تعریف کرده و به‌کار گرفت.

با توجه به مقدمهٔ فوق، مسئله اصلی پژوهش حاضر، فاصله‌گرفتن قالی‌های عشایری فارس از مبانی هویتی، فرهنگی و سنتی خویش می‌باشد. هدف از پژوهش، شناخت عوامل زمینه‌ساز تغییرات هویتی و فرهنگی در قالی‌های عشایری فارس با هدف فراهم‌آوردن بستری مناسب برای اتخاذ راهکارهای لازم توسط نهادهای متولی می‌باشد. سؤال پژوهش عبارت است از: آثار و تبعات بازاری‌شدن در الیاف مصرفی قالی‌های عشایری فارس کدامند؟ اهمیت پژوهش در شناسایی و آشکارسازی آثار بازاری‌شدن قالی‌های عشایری فارس است که مهم‌ترین فرآوردهٔ فرهنگی جامعهٔ عشایری و بازتاب‌دهندهٔ فرهنگ و تاریخ هنری این اقوام هستند و پیوندهای فرهنگی و جغرافیایی برجسته‌ترین مزیت آن‌ها را تشکیل می‌دهند.

۲. روش پژوهش

این پژوهش به‌لحاظ روش برخورد با داده‌ها از نوع کیفی است که با استفاده از داده‌های حاصل از منابع کتابخانه‌ای و مصاحبه‌های کیفی با مطلعین کلیدی، به روش توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده‌است. جامعهٔ آماری تحقیق شامل ۵۰ نمونه از قالی‌های بافته‌شده در جغرافیای عشایری استان فارس است که به شیوهٔ هدفمند و با نمونه‌گیری حداکثریِ در دسترس انتخاب و در راستای سوالات تحقیق مطالعه شدند. معیار انتخاب هدفمند نمونه‌ها، مشاهدهٔ تغییرات متأثر از عوامل بازاری‌شدن در مواد اولیهٔ مصرفی قالی‌ها بود. به این صورت که با انجام مطالعات میدانی گسترده از کارگاه‌های بافت قالی و مناطق قالیبافی عشایری و بازارهای فروش قالی استان فارس، نمونه‌ها مطابق با جدول (۱) انتخاب شدند. مصاحبه‌های کیفی تحقیق نیز با مطلعین کلیدی و کارشناسان قالی عشایری فارس به‌صورت مصاحبهٔ باز انجام شد. به آن جهت که هدف از پژوهش پیش‌رو آسیب‌شناسی بازاری‌شدن قالی‌های عشایری استان فارس با تأکید بر الیاف مصرفی است، لذا جامعهٔ آماری پژوهش را قالی‌هایی تشکیل می‌دهند که براساس سلیقه، معیار و سفارشِ جامعهٔ بازار تولید شده‌اند و تهیهٔ الیاف موردمصرف نیز براساس سلیقهٔ کارفرما و تولیدکننده بوده که به بافنده تحویل داده شده‌اند. از این‌رو، نتایج به‌دست‌آمده بیش‌تر قابلیت تعمیم به قالی‌های عشایرباف سفارشی و بازاری را دارا هستند.

جدول ۱: توزیع جغرافیایی جامعهٔ آماری پژوهش (نگارندگان)

ردیف	نام روستا / منطقه	تعداد نمونه	توضیح نحوهٔ تامین الیاف مصرفی و تولید و توزیع قالی‌ها
۱	فیروزآباد	۱۲	الیاف (پشم و ابریشم) توسط تولیدکنندگان در تهران تهیه می‌شوند و بافندگان عشایر در مناطق عشایرنشین و روستانشین فیروزآباد سفارشات را می‌بافند. قالی تولیدی در فروشگاه‌های تهران عرضه می‌شود.
۲	جهرم	۵	الیاف (پشم و ابریشم) توسط تولیدکنندگان در شهرهای تهران و شیراز تهیه می‌شوند و بافندگان عشایر در مناطق عشایرنشین جهرم سفارشات را می‌بافند. قالی تولیدی در فروشگاه‌های تهران و شیراز عرضه می‌شود.
۳	داراب	۲	الیاف توسط تولیدکننده در استان خراسان شمالی تهیه می‌شوند و بافندگان عشایر در مناطق عشایرنشین داراب سفارشات را می‌بافند. قالی‌های تولیدی در فروشگاه‌های شهر بجنورد عرضه می‌شوند.
۴	قیروکارزین	۲	الیاف (پشم و ابریشم) توسط تولیدکننده در تهران تهیه می‌شوند و بافندگان عشایر در مناطق عشایرنشین قیروکارزین سفارشات را می‌بافند. قالی تولیدی در فروشگاه‌های تهران عرضه می‌شود.
۵	فراشبند	۳	الیاف توسط تولیدکننده در منطقهٔ ترکمن‌صحرا تهیه می‌شوند و بافندگان عشایر در مناطق عشایرنشین فراشبند سفارشات را می‌بافند. قالی تولیدی در فروشگاه‌های شهر گرگان عرضه می‌شود.
۶	حومهٔ شیراز	۸	الیاف توسط تولیدکنندگان در تهران تهیه می‌شوند و بافندگان در مناطق عشایرنشین و روستانشین حومهٔ شیراز سفارشات را می‌بافند. قالی تولیدی در فروشگاه‌های تهران عرضه می‌شود.
۷	مرودشت	۶	تولیدکننده در مرودشت الیاف را از شیراز تهیه می‌کند و سفارش را به بافندگان مناطق عشایرنشین مرودشت و شمال فارس (اقلید، آباده، بوانات و خرم‌بید) تحویل می‌دهد و مراحل نهایی نظیر شست‌وشو و پرداخت قالی در کارگاه مرودشت انجام می‌شود. تولیدات در شیراز عرضه می شوند.
۸	آباده	۵	الیاف توسط تولیدکنندگان در تهران تهیه می‌شوند و بافندگان عشایر در مناطق عشایرنشین آباده سفارشات را می‌بافند و درنهایت قالی تولیدی در فروشگاه‌های تهران عرضه می‌شود.
۹	بوانات	۲	الیاف توسط تولیدکنندگان در تهران تهیه می‌شوند و بافندگان عشایر در مناطق عشایرنشین و روستانشین بوانات سفارشات را می‌بافند. قالی تولیدی در فروشگاه‌های تهران عرضه می‌شود.
۱۰	اقلید	۵	الیاف توسط تولیدکننده در شهر مشهد تهیه می‌شوند و بافندگان عشایر در اقلید سفارش را می‌بافند و درنهایت قالی تولیدی در فروشگاه‌های شهر مشهد عرضه می‌شود.

۳. پیشینهٔ پژوهش

به‌لحاظ اهمیت و جایگاه استان فارس در حوزهٔ قالیبافی، پژوهش‌های متعددی پیرامون دستبافته‌های این استان انجام شده‌اند. در رابطه با موضوع حاضر می‌توان به تحقیق سجودی و تاکی (۱۳۹۲) اشاره کرد که با عنوان «گبه‌های سفارشی، پدیده‌ای چندفرهنگی» انجام شده‌است. در این پژوهش، علل تمایز ساختار صوری این دستبافته‌ها نسبت به گبه‌های متعارف عشایری بررسی شده‌است و سفارشی‌بودن، توجه به سلیقهٔ

خریدار (فرهنگ غالب) و اعمال سیاست‌های جانشینی عشایر، عوامل پذیرش آسان‌تر سلیقهٔ متفاوت از سوی خالق این آثار معرفی شده‌اند. کمالی دولت‌آبادی (۱۳۷۹) در پژوهشی با عنوان «تحقیق پیرامون آسیب‌های وارده از مصرف الیاف مصنوعی در فرش دستباف (با تأکید بر چله) تهران و آذربایجان شرقی»، تغییرات ایجادشده در ابعاد و ظاهر فرش دستباف را در شرایط مختلف از نظر رطوبت و حرارت موردبررسی قرار داده‌است. میرزایی (۱۳۹۵) در بخشی از رساله خود با عنوان «ساخت‌یابی عوامل مؤثر در شکل‌گیری مؤلفه‌های سبکی قالی‌های معاصر تبریز»، به چرایی وقوع تغییرات متعدد در مؤلفه‌های بصری قالی‌های تبریز پرداخته و پدیدهٔ بازاری‌شدن را از عوامل مؤثر در گریز قالی معاصر تبریز از پیوندهای هویتی و فرهنگی ایرانی دانسته‌است. هم‌چنین میرزایی (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «تأثیر جهانی‌شدن بر مؤلفه‌های هویتی قالی‌های معاصر تبریز» نتیجه گرفته‌است که درپی پیوستن قالی‌های معاصر تبریز به شبکهٔ جهانی تجارت کالاهای فرهنگی در قالب پدیدهٔ جهانی‌شدن، مؤلفه‌های هویتی و سبک‌ساز این فرآوردهٔ دستباف ایرانی دچار التقاط شده‌اند، به‌طوری که مصادیق چنین پدیده‌ای در سه حوزهٔ مؤلفه‌های بصری، مؤلفه‌های فنی و مؤلفه‌های کاربردی قابل مشاهده‌اند. کفشچیان‌مقدم، شایگان‌فر و باقری لری (۱۳۹۷) در پژوهش «اثر هنری به مثابه کالای هنری در مواجهه با امر تکنولوژیک» به نفوذ تکنولوژی در هنر و کالایی‌شدن اثر هنری از طریق تولید انبوه و بازتولید مکانیکی پرداخته‌اند که درنتیجهٔ آن، هنر به امری قابل دسترس تبدیل شده‌است. هنرمند نیز درنتیجهٔ تکثیر و تولید انبوه با اتخاذ رویکردی اقتصادی نسبت به هنر، آن را از قالب اثر هنری خارج می‌نماید و نوعی شئ‌وارگی رخ می‌دهد. در این صورت است که هنرمند به تولیدکننده‌ای بدل می‌شود که به‌دنبال مناسبات عرضه و تقاضا می‌کوشد اثر تولیدی خود را به پول تبدیل نماید و در این مرحله، اثر هنری خارج از بُعد زیبایی‌شناختی به‌عنوان محصولی غیرشخصی برای تودهٔ مردم به کالا یا شئ مبدل گشته و فارغ از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه در هیبت کالا عرضه می‌گردد.

پژوهش حاضر با تکیه بر رویکرد انتقادی مکتب فرانکفورت و نقد قدرت به بررسی تأثیر نفوذ سلیقهٔ بازار بر الیاف مصرفی قالی‌های عشایری استان فارس پرداخته‌است و ضمن استفاده از یافته‌های پژوهش‌های پیشین، از نظر نوع مواجهه با موضوع، مستقل از این پژوهش‌ها به‌شمار می‌آید.

۴. مبانی نظری پژوهش

این پژوهش براساس اندیشه‌های انتقادی مکتب فرانکفورت در نقد مناسبات اجتماعی موجود در نیمهٔ اول قرن بیستم سامان یافته‌است. از منظر پیروان این رویکرد، عرصه‌های مختلف فرهنگی جامعه توسط گروه‌های مسلط جامعه و با ابزارهای برآمده از صنعت مدرن در معرض دخل و تصرف قرار گرفته‌اند. این دخل و تصرف درپی اعمال نظارت‌های پنهان و آشکار و در عین حال، دقیقِ گروه‌های مسلط و حاکم جامعه صورت می پذیرد. ماکس‌هورکهایمر[۱] و تئودور آدورنو[۲] معتقد بودند که عرصه‌های مختلف فرهنگ درمعرض دخل و تصرف عوامل بیگانه‌اند و این امر سبب پیدایش نوع جدیدی از ایدئولوژی است که بر زندگی روزمره افراد تأثیر دارد. بدین‌جهت در راستای نقد فرهنگی، اصطلاح «صنعت فرهنگ‌سازی» را وضع کردند. این اصطلاح «به پیوند دو واقعیت ظاهراً متناقض اشاره دارد: قلمرو مادی تولید و قلمرو ذهن، شیوه‌ای برای بیان فرایند مدرنیزه‌شدن فرهنگ در قالب واگذاری کالاهای فرهنگی به منطقی کاملا تجاری» (مصلح و گل‌یار، ۱۳۸۸: ۱۳۸).

مطالعات فرهنگی عمدتاً با رویکردی انتقادی به بررسی فرهنگ عامه می‌پردازند و تمرکز پژوهشگران اغلب بر آن است که چگونه پدیده‌ای خاص با ایدئولوژی، طبقهٔ اجتماعی، جنسیت و به‌ویژه فرهنگ مردم مرتبط می‌شود. در حوزهٔ مطالعات فرهنگی، روابط بین انواع قدرت نظیر استعمار، طبقه، اقشار و فرهنگ از منظر رشته‌های علمی مختلف موردمطالعه عمدتاً انتقادی قرار می‌گیرند. پژوهش حاضر نیز با بهره‌گیری از اندیشه‌های مکتب فرانکفورت به‌عنوان یکی از جریان‌های اصلیِ نگاه انتقادی به رابطهٔ میان قدرت و فرهنگ، به مطالعهٔ ارتباط میان اسلوب‌های فرهنگی و هویتی قالی‌های عشایری فارس با مقولهٔ قدرت پرداخته‌است. در سال‌های اخیر، تأثیر توسعهٔ تکنولوژی، زندگی تجملاتی و نفوذ مدرنیسم بر زندگی عشایر، سبب چیره‌شدن انواع قدرت نظیر استعمار، نظام سرمایه‌داری و فرهنگ شهرنشینی بر اندیشهٔ انسانی، تفکر اجتماعی و شیوهٔ زیست عشایر و درنتیجه، بر روند تولید قالی‌های عشایری گردیده‌است.

از نظر اعضای مکتب‌انتقادی فرانکفورت، علم و تکنولوژی ابزاری در خدمت نظام‌سرمایه‌داری حاکم هستند. آنان معتقدند که رشد تکنولوژی سبب شده تا قدرت‌های جهانی بتوانند اعتقادات و افکار خود را در قالب فرهنگ و هنر تحکیم بخشیده و توده‌های مردم را پیرو مسلم اهداف خود نمایند. «آدورنو فکر می‌کرد افکار توده‌ها به‌طور سیستماتیک دست‌کاری می‌شود و توده‌ها به‌طور فزاینده‌ای قدرت نقادی موثر جامعه‌شان را از

دست می‌دهند. درواقع صنعت فرهنگی عامل این اتفاق است» (ابراهیمی مینق، امیری و عامری، ۱۳۸۷: ۶۷). به عبارتی در جهان مدرن، عقلانیت بشری در حال ازدست‌دادن کارکرد اصلی خود به‌عنوان یک نیروی روشنگر و راهنما بوده و در حال تبدیل‌شدن به ابزار سلطه بر طبیعت و توده‌های اجتماعی است. با توجه به این‌که هنرهای صناعی و صنایع‌دستی جوامع بومی به‌عنوان مهم‌ترین مظاهر فرهنگی اقوام ایرانی، از دست‌اندازی بازوهای صنعتی‌سازی فرهنگی در امان نمانده‌اند، از این‌رو پژوهش حاضر، بررسی تأثیر نفوذ سلیقهٔ بازار بر الیاف قالی‌های عشایری استان فارس را با بهره‌گیری از رویکرد مطالعات فرهنگی، نقد قدرت مکتب فرانکفورت به بحث گذاشته‌است.

۵. مبانی هویتی و فرهنگی قالی‌های عشایری فارس

قالی‌های عشایری فارس نمودی از هویت، فرهنگ، میراث، هنرهای بومی و کاربردی ایلات بوده و محصول آفرینش دستان هنرمند عشایر هستند. در دوره‌های مختلف، تولید قالی در مناطق عشایری فارس براساس نیازهای متفاوت و از عوامل متعددی تأثیر پذیرفته‌است. مناطق روستایی و عشایری فارس از گذشته تاکنون به حرفهٔ بافندگی و تولید قالی اشتغال دارند. در گذشته قالیبافی در نزد عشایر به‌عنوان یک وظیفه بود و این امر جریان عادی زندگی زنان را شامل می‌شد. به‌گونه‌ای که به‌جز پشم‌چینی، اکثر مراحل تولید یک قالی توسط بانوان انجام می‌شد. معمولاً در خانوادهٔ عشایری هرقدر تعداد زنان و دختران بافنده بیش‌تر بود، از دست‌بافته‌های افزون‌تر و سیاه‌چادر بزرگ‌تری نیز بهره‌مند بودند.

دست‌بافته‌های عشایری به‌عنوان بخشی از نظام بافندگی ایران، نمودی از هویت هنری قومی به‌شمار می‌رود که از یک فرایند بافت منحصربه‌فرد نسبت به فرش دست‌باف کلاسیک شهری و کارگاهی برخوردار است. دست‌بافته‌ها به‌عنوان صنایع‌دستی ایلی و تنها هنر تجسمی عشایر محسوب می‌شود که با هدف رفع و تأمین بخش مهمی از نیازها و ضروریات زندگی عشایر (جنبه‌ی خودمصرفی) هم در گذشته و تا حدودی در شرایط کنونی بافته می‌شوند. جنبه کاربردی و بهره‌بردن از آن‌ها مهمترین انگیزه و در حقیقت ماهیت و رسالت تولید این دستبافته‌ها است که جنبه‌ی زیباشناختی برجسته‌ای را با خود همراه دارد. (افروغ و قشقایی‌فر، ۱۳۹۷: ۱۵۲)

در گذشته زنان عشایر عمدتاً به‌قصد مصرف خانواده و فرش‌کردن سیاه‌چادر و خیمه قالی می‌بافتند و تولید قالی و سایر دستبافته‌ها به‌منظور امرارمعاش و فروش به خریداران رایج نبود، لذا در انتخاب مواد مصرفی نظیر نوع پشم و الیاف تابع معیارهای مرسوم و رایج در بازار نبودند. اساساً بافندهٔ عشایر، بی‌واسطه از شیوهٔ زیست، طبیعت و اقلیم خویش بهره می‌گیرد و درواقع سبک زندگی عشایری و ایلیاتی، مؤلفه‌های فنی قالی و خصوصیات آن را مشخص کرده‌اند. عشایر به‌هنگام ییلاق و قشلاق ضمن پرداختن به امور دامداری، با استفاده از پشم گوسفندان به بافتن قالی، قالیچه و گلیم می‌پردازند.

زندگی عشایر در فضای بسیار مناسب جغرافیایی در فصول مختلف سال، زمینه را برای تولید انواع زیراندازها فراهم می‌نماید. دسترسی عشایر به مواد اولیه فراوان (پشم) و ابزارآلات که معمولاً از چوب تهیه می‌شود، باعث شده تا زنان عشایر دستبافت‌هایی را خلق کنند که در جهان بی‌نظیر باشد. (رحمانی و آشوری، ۱۳۸۵: ۷۶)

چنین خصوصیاتی بیانگر اصالت قالی‌های عشایری فارس هستند، لذا قالی‌های اصیل عشایری فارس را می‌توان ازجمله صنایع فرهنگی و خلاق محسوب کرد که به‌واسطهٔ هویت زیبایی‌شناختی آن، از ماهیتی هنری برخوردار است. با مطالعهٔ چنین عواملی می‌توان از وضعیت شکل‌گیری و تحول تولید قالی‌ها در نزد عشایر و از روند تحولات اجتماعی این جامعه آگاه شد.

۶. مؤلفه‌های فنی قالی‌های عشایری فارس

قالی‌های عشایری فارس به فراخور مواد و مصالح اولیهٔ بومیِ در دسترس و برگرفته از اقلیم و منطقهٔ جغرافیایی، در جهت رفع احتیاجات و نیاز عشایر تولید می‌شدند. کارکرد اصلی قالی‌های عشایر به‌عنوان زیرانداز و مفرش بود و مؤلفه‌های فنی قالی‌ها ازجمله مواد اولیهٔ مصرفی، جنس الیاف و قُطر پرزها نیز باید متناسب با کارکرد آن‌ها درنظر گرفته می‌شد. عشایر که اقتصادشان برپایهٔ دامپروری استوار بود، پس از اجرای دو طرح اصلاحات ارضی و اسکان عشایر، دام‌هایشان را از دست داده و یکجانشین شدند و با ورود به شرایط جدید زندگی، دستخوش معضل بیکاری شدند. بدین جهت از مهم‌ترین راه‌های درآمد و امرار معاش آن‌ها تولید دست‌بافته‌ها به‌خصوص قالی بود و برای رفع نیازهای اقتصادی، هر نوع سفارشی را از سوی مشتری و تولیدکننده می‌پذیرفتند.

فرش دست‌باف یکی از محدود محصولاتی است که علاوه بر قابلیت‌های زیبایی‌شناختی و کاربردی در حوزه‌ی اشتغال‌زایی نیز نقشی پررنگ را ایفا نموده است. اما این قابلیت‌ها در حوزه‌های جغرافیایی مختلف بنابر عللی فراز و نشیب‌های بسیاری را تجربه نموده‌اند که شاید یکی از مهمترین این علل را می‌توان در تغییرات سبک زندگی در میان تولیدکنندگان و البته مصرف‌کنندگان فرش دستباف جستجو نمود. (رحمانی و مقنی‌پور، ۱۳۹۸: ۵)

با تجاری‌شدن تولیدات عشایر در سال‌های اخیر بنابر نیاز و سلیقهٔ بازار، تحولات و تغییرات عدیده‌ای در ساختار مؤلفه‌های فنی قالی‌های عشایری فارس رخ داده‌است. براساس سلیقهٔ خریداران، نیاز بازار و نفوذ سلیقهٔ تولیدکنندگان در تولید قالی‌هایی تحت‌تأثیر مناسبات بازار، پدیدهٔ بازاری‌شدن در مؤلفه‌های فنی و مبانی فرهنگی و بومی قالی‌های عشایری فارس آشکار گردیده‌است. از آثار و مصادیق بازاری‌شدن مؤلفه‌های فنی، مواردی نظیر ظرافت بافت درپی استفاده از نخ چله پنبه، رواج الیاف کارخانه‌ای و الیاف ابریشم در قالی‌های عشایر می‌باشد. این امر برگرفته از نیاز جامعهٔ بازار بوده و با معیارهای سنتی و اصیل فرهنگ بافندگان بیگانه است و توسط عوامل تولید قالی در میان بافندگان عشایر رواج یافته‌است.

«فرش دست‌باف به‌عنوان یکی از مهم‌ترین صنایع اشتغال‌زا در حوزه‌های عشایری و روستایی ایران، فراز و نشیب‌های بسیاری را در دهه‌های اخیر تجربه نموده است. لازمه‌ی برنامه‌ریزی مناسب و پایدار برای حفظ و توسعه‌ی این هنر-صنعت، ارائه تصویری شفاف و همه‌جانبه از وضعیت قالیبافی و فراز و نشیب‌های آن در هر یک از این حوزه‌ها می‌باشد» (همان). سهولت در ارتباط بین تولیدکنندگان با بافندگان عشایر، ازجمله عواملی است که در سال‌های اخیر منجر به تغییر در مؤلفه‌های فنی قالی‌های عشایری شده‌است.

۶-۱. پشم

وجود مراکز دامداری در استان فارس، این منطقه را به‌دلیل بهره‌وری از پشم گوسفندان در امر بافندگی و قالیبافی مستعد نموده‌است. پشم که مهم‌ترین مادهٔ اولیه تولید فرش است، به فراوانی در بین روستاییان و عشایر استان فارس وجود دارد و این امر عامل مؤثری در پیشرفت و توسعهٔ هنر و صنعت فرشبافی در سراسر استان به‌ویژه نقاط شمالی و مرکزی آن بوده است.

پشم مرغوب و لطیف از گوسفندانی به‌دست می‌آید که در آب و هوای معتدل و مراتع غنی از علوفه، چرا می‌کنند. البته مرغوبیت پشم با نوع دام، زمان پشم‌چینی، محل زندگی دام، املاح آبی که پشم‌ها در آن شسته می‌شوند و به یک‌دست و خالص بودن رنگ‌های گیاهی نیز مربوط است. پشم خوب پس از گذشت یک قرن آن‌قدر لطافت پیدا می‌کند که مانند ابریشم می‌شود. (کیانی، ۱۳۷۷: ۴۲-۴۳)

پشم گوسفندان منطقهٔ فارس ازجمله مرغوب‌ترین پشم‌ها جهت بافت قالی است. قالی‌های مرغوب از جنس پشم بهاره تولید و توسط دست ریسیده می‌شوند. الیاف پشم بهاره، لطیف، بلند و دارای مرغوبیت بالایی است و در هنگام مراحل ریسندگی و سپس رنگرزی بسیار باکیفیت است. آب‌وهوای مساعد، مراتع مرغوب و حاصلخیز و زیست‌بوم‌های مناسب از عواملی هستند که در کیفیت پشم گوسفندان منطقهٔ فارس تأثیر به‌سزایی داشته‌اند. عشایر، پشم لطیف و مرغوب را از گوسفندانی تهیه می‌کنند که در معرض تغییرات شدید جوی و موسمی نباشند و در منطقه‌ای با آب‌وهوایی معتدل و چراگاه‌هایی سرشار از سبزه‌زار، چرا کنند.

عشایر برای تهیهٔ و تأمین مواد اولیهٔ قالیبافی، وابستگی مکانی نداشتند زیرا تهیه و فراهم‌نمودن مواد اولیهٔ قالیبافی نیز به مسیر کوچ آن‌ها بستگی داشت. به‌گونه‌ای که به‌دلیل شرایط مطلوب گله‌پروری و رونق دامداری بین روستاییان و عشایر، نقاط مرکزی و شمالی استان فارس، همواره بستر مناسبی برای تولید قالی بوده‌است. چنین عواملی سبب توسعهٔ هنر و صنعت قالیبافی در بین روستاییان، عشایر و به‌طور کل در سطح استان می‌شوند.

«فرش در استان فارس در حقیقت هنر و صنعتی عشایری است نه شهری و چنانچه دامداری که حرفه اصلی عشایر است بر اثر از بین رفتن چراگاه‌ها لطمه نبیند و پشم از گوسفندان محل کماکان فراهم شود بافتن فرش این هنر اجدادی عشایر نیز ادامه خواهد یافت» (دانشگر ۱۳۷۶: ۳۸۵). پس از تهیهٔ پشم مرغوب، روش ریسندگی پشم نیز بر کیفیت نخ‌های پشمی مورداستفاده در قالیبافی عشایر مؤثر است. اگر ریسندگی پشم گوسفند به‌وسیله دست انجام گردد، نخ، و تاروپود پشمی از کیفیت بالایی برخوردار است. در گذشته عشایر و ایلات فارس جهت قالیبافی از پشم دستریس گوسفندان استفاده می‌کردند و ریسندگی پشم با دست در بین بافندگان روستایی و عشایر، بسیار مرسوم و متداول بود. ریسندگی به‌وسیلهٔ دست به مهارت و سرعت عمل زیادی نیاز دارد. اغلب، کار نخ‌ریسی نیز برعهدهٔ زنان بافنده بوده‌است و

فراهم‌کردن نخ وقت زیادی را از آنان می‌طلبید. در جدول (۲) مراحل تهیه و تبدیل پشم گوسفند به الیاف مصرفی قالی توسط زنان و مردان عشایر فارس نمایش یافته‌است.

جدول ۲: مراحل تهیه و تبدیل پشم گوسفند به الیاف مصرفی قالی توسط عشایر فارس (تصاویر از آرشیو شخصی حسن مقیمی)

ردیف		
۱		
	مرحلهٔ پشم‌چینی گوسفندان توسط مردان عشایر فارس جهت تهیهٔ الیاف قالی و به‌صورت گروهی و در فصل بهار انجام می‌شود.	پس از پشم‌چینی، مرحلهٔ سورت‌کردن (طبقه‌بندی پشم‌ها براساس قسمت‌های مختلف گوسفند، کیفیت، ظرافت، رنگ و جنس پشم) است.
۲		
	پشم‌ریسی با دست و تبدیل پشم به نخ، توسط زنان عشایر فارس انجام می‌شود که پشم را به‌وسیلهٔ ابزاری چوبی به‌نام دوک می‌ریسند.	پشم گوسفندان پس از پشم‌ریسی، به الیاف جهت قالیبافی تبدیل می‌شوند.

۶-۲. رواج مصرف پشم کارخانه‌ای و ماشینی

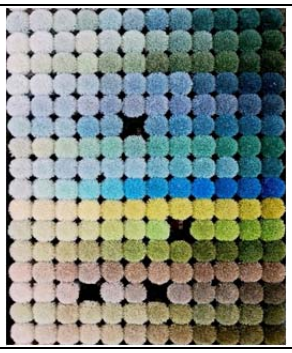
یکجانشین‌شدن عشایر تبعاتی هم‌چون ازدست‌دادن و فروش گوسفندان را درپی داشت. این امر سبب کاهش تعداد گوسفندان عشایر، افزایش قیمت و کمیاب‌شدن پشم دستریس شد. با وجود کمبود پشم دستریس و مواجههٔ عشایر با قیمت ارزان کلاف‌های آمادهٔ کارخانه‌ای و ماشینی، آنان به‌سرعت الیاف کارخانه‌ای را جایگزین پشم دستریس کردند. در دهه‌های اخیر، بافندگان عشایر اغلب قالی‌ها را با پشم کارخانه‌ای تولید می‌کنند. ازجمله عواملی که سبب استفاده از الیاف کارخانه‌ای در قالیبافی عشایر گردید، می‌توان به مواردی نظیر دشواری تهیهٔ پشم دستریس (تهیهٔ آن‌ها غالباً با هزینه و مشقت زیادی برای عشایر همراه بود)؛ زمان‌بربودن فرایند نخ‌ریسی؛ و نفوذ عناصر جامعهٔ صنعتی و شهری بر تولیدات قالی‌های عشایری اشاره کرد. این تغییر رویه در تولیدات قالی‌های عشایری به‌دلیل تأثیرپذیری عشایر و روستاییان از ارتباط با شهر، مشاهدهٔ تولیدات شهری و نفوذ سلیقهٔ تولیدکنندگان رخ داده است.

حاج خلیل محمدی‌کشکولی، از تولیدکنندگانی بود که خود پشم‌های رنگی را به همراه دستور به بافندگانش می‌داد و در اوایل دهه ۵۰ با تأسیس کارخانه پشم دانش در مشهد، پشم کارخانه‌ای وارد فرش عشایر فارس شد و ورود پشم‌های وارداتی نظیر مرینوس نیز بعد از انقلاب به ایران بود. (اولیائی‌طبائی، ۱۴۰۰: ۱۶)

برخی از الیاف کارخانه‌ای که در بازار به‌وفور عرضه شده و به‌جهت قیمت ارزانشان با رنگ‌های شیمیایی رنگ می‌شوند، مخلوطی از پشم‌های مختلف و دباغی هستند که عمدتاً کیفیت مطلوب و مناسبی نداشته و درنهایت موجب کاهش و اُفت کیفیت قالی‌ها می‌شوند. از طرفی بنابر اظهارات یک تولیدکنندهٔ قالی عشایری، جایگزین‌شدن الیاف کارخانه‌ای و ماشینی وارداتی از هند (استرالیا و اروگوئه) به‌جای نخ‌های دستریس، موجب افزایش سرعت بافنده در بافت قالی شد (محمدحسین قربانی، مصاحبه در آبان ۱۴۰۰). بافندگان برای سرعت‌بخشیدن به بافت، اتمام قالی و دریافت دستمزد و پذیرفتن سفارش جدید از الیاف کارخانه‌ای استقبال و استفاده کردندهرچند در برخی موارد کیفیت ظاهری

پشم‌های وارداتی از کیفیت پشم‌های بومی و دستریس بالاتر بود، ولی این مرغوبیت فنی الیاف وارداتی به جهت مغایرت با مؤلفه‌های فنی و سنتی قالی عشایر فارس، باعث به‌هم‌خوردن نظم و پیوستگی میان معیارهای فنی و بصری قالی عشایری فارس شده‌است. در جدول (۳) نمونه‌های رنگی الیاف کارخانه‌ای و پشم‌های وارداتی مورداستفادهٔ تولیدکنندگان در قالیبافی عشایر با مجموعه رنگ‌های مختلف ارائه شده‌اند.

جدول ۳: نمونه الیاف کارخانه‌ای و وارداتی مورد استفاده در بافت قالی‌های عشایری فارس (تصاویر از کارخانهٔ رنگرزی گلستان)

ردیف			
۱			
	الیاف کارخانه‌ای، مرینوس پنج‌لا	نخ وارداتی، ویسکوز هندی	الیاف وارداتی پشم گوسفند، نژاد اروگوئه
۲			
	مجموعه رنگ‌های الیاف کارخانه‌ای، کرک اروگوئه	الیاف کارخانه‌ای، مخلوطی از کرک ایرانی و پشم خارجی	مجموعه رنگ‌های الیاف کارخانه‌ای، طیف رنگ‌های سرد

۶-۳. نخ چلهٔ پنبه‌ای

قبل از تجاری و سفارشی‌شدن قالی‌های عشایری، بافندگان ایلی به‌دلیل در دسترس بودن پشم، قابلیت گرمازایی، استحکام، دوام و عدم دستیابی به سایر الیاف نظیر پنبه، جهت چله‌کشی از پشم گوسفندان استفاده می‌کردند. اما با تسهیل در ارتباط عشایر و روستاییان با شهر و شهرستان‌های مجاور، تأثیرپذیری از تولیدات شهری و ایجاد کارگاه‌های تولید قالی در مناطق قالیبافی استان فارس، بافندگان عشایر نیز از نخ چلهٔ پنبه‌ای در تولید قالی‌هایشان بهره بردند. نخ چله‌های پنبه‌ای در کارخانه‌های پنبه‌پاک‌کنی تولید و وارد بازار می‌شود. نخ چله از جنس پنبه به‌دلیل مقاومت و نداشتن قابلیت ارتجاعی، برای ساختار پایه‌ای در بافت قالی مناسب است. هنگامی که تاروپود قالی از جنس پنبه باشد، نسبت به پشم، ساختار و قالب مقاوم‌تری ایجاد می‌کند و به‌دلیل ویژگی عدم تغییرشکل‌یافتگی دچار کجی نمی‌شود و بافتی منسجم، پیوسته و منظم را تشکیل می‌دهد، زیرا بهتر می‌تواند وزن نهایی قالی را تحمل کند. بافندگان ملزم هستند الیاف را بنابر معیار و قوانین سفارشی که از سوی تولیدکننده دریافت می‌نمایند، استفاده کنند (ثریا سلطانی، بافندهٔ قالی، مصاحبه در مهر ۱۴۰۰). در جدول (۴) تصویری از چله‌کشی با الیاف پنبه و یک نمونه قالی عشایری نمایش داده شده که توسط بافندگان عشایر فارس در کارگاه تولید قالی در شهر مرودشت با نخ چلهٔ پنبه‌ای تولید شده‌است.

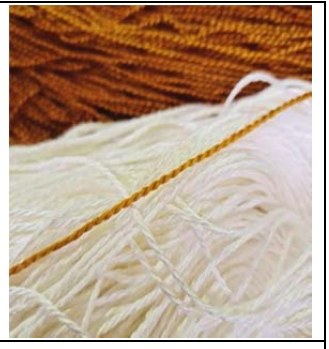
جدول ۴: نمونه چله‌کشی و قالی تولیدی با چلهٔ پنبه‌ای توسط عشایر فارس طبق سفارش تولیدکننده (نگارندگان)

چله‌کشی قالی عشایرباف با الیاف پنبه	قالی تولیدشده با چلهٔ پنبه‌ای	نمای نزدیک از ریشه‌های الیاف پنبه

۶-۴. الیاف ابریشم

در سال‌های اخیر درپی روند تجاری شدن قالی‌های عشایری و پذیرش بافت قالی‌های سفارشی و تجاری توسط بافندگان عشایر، استفاده از نخ ابریشم در تولید قالی‌های عشایری مرسوم و متداول شده است. «تولید فرش ابریشمی در بین خانوارهای روستایی به عنوان یک منبع درآمد مهم درنظر گرفته می‌شود که تولید آن عمدتاً برای بازار است تا خودمصرفی. بنابراین علایق بازار عامل تعیین‌کننده‌ای در خرید فرش و درآمد بافندگان روستایی است» (احمدی‌فرد و کرمی‌دهکردی، ۱۳۹۵: ۱۲۰). در دهه‌های اخیر قالی‌های ابریشمی تولیدشده توسط عشایر فارس، ضمن دارابودن ارزش مالی و زیبایی، به‌دلیل درخشندگی، بافت نرم، استحکام، مقاومت و وجه تجملی آن‌ها، موردتوجه و مقبول خریداران و جامعهٔ بازار قرار گرفته‌اند. در جدول (۵) یک نمونه قالی تمام‌ابریشم در مرحلهٔ بافت و یک قالی تمام‌ابریشم تولید عشایر ایل قشقایی در فیروزآباد براساس سفارش تولیدکننده نمایش داده شده‌است. الیاف ابریشم در قالی‌های عشایری به‌صورت چله‌ابریشم؛ گل‌ابریشم؛ چله‌وگل‌ابریشم و در نمونه‌های نفیس و تجملاتی به‌صورت تمام‌ابریشم مورداستفاده قرار می‌گیرند. زیرا استفاده از الیاف ابریشم، قابلیت و امکان فروش برخی قالی‌ها با نقشه‌های خاص را افزایش می‌دهد و طرفداران خاص خودش را در بازار دارد و بدین جهت، مورداستقبال تولیدکنندگان و بافندگان قالی قرار می‌گیرد. از طرفی تولیدکنندگان با درنظرگرفتن سود بالای فروش قالی‌های ابریشمی درپی افزایش میزان کارایی، سود و بهره‌وری هستند تا از قدرت و تسلط رقابت بیش‌تری در جامعهٔ بازار برخوردار شوند و از سوی دیگر، بافندگان نیز به این دلیل که قالی‌های ظریف و ابریشمی دستمزد بیش‌تری دارند، با انگیزهٔ سود بیش‌تر به بافت و تولید قالی‌های ابریشمی بنابر سفارش بازار ترغیب می‌شوند. هرچند که در گذشته تولید قالی‌های نفیس و ارزندهٔ ابریشمی در نزد عشایر مرسوم و متداول نبوده، ولی امروزه بنابر احتیاجات و اقتضائات اقتصادی، خانوار عشایر هرگونه سفارش و درخواستی را از سوی جامعهٔ بازار می‌پذیرند (راضیه قلی‌پور، بافنده قالی، مصاحبه در مهر ۱۴۰۰).

جدول ۵: قالی تمام‌ابریشم بافت عشایر فارس (نگارندگان)

		
نخ ابریشم مصرفی در تولید قالی‌های سفارشی عشایر فارس	قالی تمام‌ابریشم در مرحلهٔ بافت، تولید عشایر ایل قشقایی	قالی تمام‌ابریشم، تولید عشایر ایل قشقایی

۷. تأثیر تجاری‌شدن تولیدات بر الیاف مصرفی قالی عشایری فارس

تجاری‌شدن ازجمله ابزارهای تهاجم مدرنیسم به نظم اجتماعی سنتی و سلسله‌مراتب ارزش‌ها و تمایزات است. روند تجاری‌شدن تولیدات عشایری فارس در دهه‌های اخیر به‌صورت شتابانی پیش رفته‌است. بافندگان ایل قشقایی ازجمله اولین گروه از بافندگان بودند که تولیداتشان متأثر از جریانات صنعتی و تجاری وارد بازار شد، زیرا خوانین ایل قشقایی کارگاه‌های قالیبافی را در شهرستان فیروزآباد و سایر روستاهای هم‌جوار دایر کردند و بافندگان در این کارگاه‌های بزرگ و متمرکز، براساس معیارهای قالی شهری‌باف به کار قالیبافی مشغول شدند. با توجه به نفوذ عواملی هم‌چون جنبهٔ تجاری به آثار تولیدی عشایر، چنین آثاری خصیصهٔ منحصربه‌فرد بودنشان را از دست دادند و ضمن ردکردن ارزش و اعتبارهای سنتی اثر، تغییر و تحولات اساسی در جایگاه اجتماعی فرد قالیباف و عملکرد محصول هنری وی به‌وجود آمد.

بافندگان عشایر تا قبل از ظهور پدیدهٔ بازاری‌شدن آثار، جنبهٔ غیرمادی، خلاقیت، ارزش و بهره‌گیری از منابع و مصالح بومی در اثر را بیش‌تر موردتوجه و سرلوحهٔ کارشان قرار می‌دادند. ویژگی عوام‌پسندی و تجاری‌شدن انواع کالا در جامعه سبب شد تا آثار هنری نیز هم‌چون دیگر کالاها توسط واسطه‌ها و دلالان هنری به‌منظور پاسخگویی به نیاز جامعه، به تولید انبوه و موردتأیید و پسند بازار برسند. بدین‌جهت، تولید و تکثیر تعداد زیاد و در دسترس عموم قرارگرفتن آثار هنری، ناشی از تفکر تبدیل اثر هنری به کالاست. نفوذ و اعمال سلیقهٔ بازار در زمینهٔ فرهنگ و هنر بومی و منطقه‌ای، منجر به انحطاط هویت می‌شود که این امر برآمده از مداخلهٔ قوای اقتصادی در عرصه‌ای است که با آن پیوستگی و ارتباطی ندارد.

۷-۱. نفوذ سلیقهٔ جامعهٔ بازار در الیاف مصرفی

با رونق تولیدات سفارشی به‌صورت انبوه، فعالیت کارفرمایان، دلالان و واسطه‌ها به‌همراه توزیع و ترویج استفاده از کلاف‌های کارخانه‌ای به‌جای نخ و پشم‌های دستریس، کیفیت تولید دستبافته‌های عشایری نظیر قالی تحت‌تأثیر خواست، نیاز و سلیقهٔ مخاطب و جامعهٔ بازار قرار گرفت. جایگزین‌شدن الیاف ماشینی و صنعتی به‌جای نخ‌های دستریس باعث افزایش سرعت بافنده در بافت شده است (محمدحسین قربانی، تولیدکنندهٔ قالی عشایری در مرودشت، مصاحبه در آبان ۱۴۰۰). استفاده از مواد اولیه مانند نخ چلهٔ پنبه، نخ مرینوس، نخ ابریشم و الیاف کارخانه‌ای در قالی‌های شهری‌باف موجود در بازار، رایج و مرسوم است. اما عشایر نیز به پیروی از شرایط حاکم بر تولید فرش‌های شهری، قالی‌های خود را با چنین مؤلفه‌هایی تولید می‌کنند که این امر به‌دلیل در اولویت قراردادن سلیقهٔ مخاطب و بازار در بافت نقوش قالی، جهت تجاری‌شدن تولیدات عشایری و نفوذ عناصر جامعهٔ صنعتی بر تولیدات قالی‌های عشایر صورت گرفته‌است.

۷-۲. نهادهای تولید قالی

امروزه نهادهای بخش خصوصی به‌عنوان کارآمدترین سرمایه‌گذاران و تولیدکنندگان قالی در استان فارس هستند اما در گذشته تعاونی فرش دستباف و کمیته امداد امام خمینی نیز در این راستا فعالیت می‌کردند. عواملی نظیر دریافت سود تولید و دستمزد قالیبافی توسط بافنده و از طرفی دریافت پیش‌پرداخت در هنگام بافت، سبب شده تا افراد بافنده تمایل بیش‌تری جهت ادامهٔ همکاری با نهادها و تولیدکنندگان بخش خصوصی داشته باشند. لازم به ذکر است که تهیهٔ مواد اولیه اعم از رنگرزی و تهیهٔ الیاف از سوی نهادهای بخش خصوصی به‌شکل سنتی صورت نمی‌گیرد. درواقع الیاف از نوع کارخانه‌ای تهیه می‌شوند و شیوهٔ رنگرزی نیز به‌صورت صنعتی و به روش شیمیایی صورت می‌گیرد. روش دیگری که در امر تولید قالی از سوی تولیدکنندگان رواج دارد، روش شراکتی و امانی است. در روش شراکتی که فقط برای بافت قالی‌های نفیس و ظریف انجام می‌شود، مواد اولیه نظیر الیاف ماشینی از سوی کارفرما تأمین می‌شوند. در روش امانی نیز تولیدکننده، مواد اولیهٔ موردپسند بازار و سفارش‌دهندگان را به‌صورت امانی در اختیار بافندگان قرار می‌دهد و بافنده ملزم است محصول تولیدی را پس از اتمام بافت به تولیدکننده تحویل دهد (علی قیاسی، تولیدکننده قالی‌های عشایری در شیراز، مصاحبه در آبان ۱۴۰۰).

۷-۳. شیوه‌های تولید کارفرمایی

در سال‌های اخیر تولید قالی‌های عشایری در استان فارس به‌صورت تولیدات سفارشی و با مدیریت متمرکز توسط کارفرما صورت می‌گیرد. در نظام کارفرمایی، کلیهٔ مواد اولیه، نقشه و ابزار از سوی کارفرما تأمین می‌شوند و بافنده صرفاً دستمزد بافت را دریافت می‌نماید. شیوهٔ قالیبافی

عشایر در نظام کارفرمایی سبب تغییر در مؤلفه‌های فنی و بصری قالی‌های عشایری می‌شود، زیرا بافنده ملزم است بنابر خواست و دستور کارفرما قالی را تولید کند و عملاً بافنده حق هیچ‌گونه اظهارنظر و اعمال سلیقه‌ای در استفاده از مواد اولیه و روند تولید قالی نخواهد داشت. چنین شرایطی، تبعاتی هم‌چون رواج نقوش غیربومی، بافت ظریف، رنگ‌های خام و روشن و استفاده از الیاف کارخانه‌ای و ارزان را درپی دارد که موارد مزبور امروزه ازجمله ویژگی‌های قالی‌های نوین تولید عشایر در بازار هستند. تولیدکنندگان آثار فرهنگی و هنری مدرن دو رویکرد متفاوت دارند: گروهی از تولیدکنندگان درپی حفاظت از عرصهٔ فرهنگی و هنری شاخص و سرآمد هستند و گروهی دیگر بازار را هم‌چون ابزاری برای حمایت و ترویج آثارشان محسوب کرده و از فرصتی که بازار در اختیارشان قرار می‌دهد، جهت سود و منفعت خویش استفاده می‌کنند. در سال‌های اخیر غالباً تولیدکنندگان قالی‌های عشایری فارس با ویژگی بازارمحوری، از گروه دوم تشکیل شده‌اند. تولیدکنندگان با چنین رویکردی در صدد سلب ویژگی‌های ممتاز و منحصربه‌فرد قالی عشایری در راستای سود و منفعتشان در بازار هستند، لذا فعالیت آن‌ها به جهت استفادهٔ ابزاری از قالی عشایری در بازار، تهدیدی جدی برای جایگاه قالی فارس به‌حساب می‌آید.

۷-۴. شیوه‌های تولید خویش‌فرمایی

در گذشته بافنده با توجه به خلاقیت و افکار خویش به‌صورت ذهنی نقوش را روی قالی پیاده می‌کرد، از پشم گوسفندان بومی منطقه جهت الیاف قالی استفاده می‌نمود و هرگز دغدغهٔ جلب رضایت و سلیقهٔ غیر را نداشت. اما امروزه با روند بازاری شدن تولیدات عشایری، برخی بافندگان عشایر شیوهٔ کارفرمایی را نپذیرفته‌اند و با روش خویش‌فرمایی، شخص بافنده جهت تهیهٔ مواد اولیهٔ قالی به‌صورت مستقیم و بدون حضور دلال و کارفرما اقدام می‌کند و با مراجعه به مراکز خرید و فروش قالی در شهر و شهرستان‌های مجاور یا اتحادیهٔ فرش دستباف روستایی، نقشه و الیاف مصرفی قالی را سفارش می‌دهد. بافنده با اولویت قراردادن سلیقه و نیاز مشتری، شخصاً در جهت تهیهٔ نقشه‌های بازارپسند و انواع الیاف مصرفی رایج در بازارهای شهر اقدام می‌نماید تا محصول تولیدی، برحسب نیاز و سلیقهٔ خریدار و مشتری باشد، زیرا با درنظرگرفتن سلیقه و جلب رضایت مشتری، تقاضا نسبت به محصول تولیدی آن‌ها افزایش می‌یابد. این امر موجب توسعه و رونق محصولشان در بازار می‌شود و درپی آن، به درآمد مطلوبی خواهند رسید.

۷-۵. غیربومی‌شدن تولیدات

برخی از قالی‌های عشایری در استان فارس به‌صورت غیربومی تولید می‌شوند. تعداد زیادی از تولیدکنندگان قالی‌های عشایری فارس در استان‌های تهران، خراسان رضوی، خراسان جنوبی، خراسان شمالی و منطقهٔ ترکمن‌صحرا ساکن هستند و انواع الیاف نظیر نخ، ابریشم، پشم و حتی نقشه را از همان منطقه تولید می‌کنند و برای بافندگان عشایر ساکن فارس ارسال می‌نمایند. بنابراین تفاوت در نوع مواد مصرفی اعم از نخ، پشم و ابریشم، رنگ‌آمیزی نقشه و انتخاب رنگ الیاف براساس سلیقه، اقلیم و مؤلفه‌های منطقه‌ای تولیدکنندگان تأمین می‌شود (مسعود الهیاری، تولیدکننده قالی عشایری در استان خراسان رضوی، مصاحبه در آبان ۱۴۰۰). لذا چنین قالی‌هایی از هویت قالی‌های اصیل و سنتی عشایری فارس به دور هستند و بافندهٔ عشایر فارس در تولید چنین قالی‌هایی، صرفاً مانند یک دستگاه بافندگی عمل می‌کند اما درنهایت، محصول تولیدی با نام قالی عشایری فارس وارد بازار می‌شود. در جدول (۶) تصاویر قالی‌های تمام‌ابریشم دورو با دو نقشهٔ متمایز از هم ارائه شده که توسط بافندگان قشقایی ساکن در حومهٔ شیراز بافته شده‌اند. چنین قالی‌هایی صرفاً بنابر سفارش تولیدکننده بافته می‌شوند زیرا در سال‌های اخیر درپی روند تجاری‌شدن قالی‌های عشایری و پذیرش بافت قالی‌های سفارشی و تجاری توسط بافندگان عشایر، استفاده از نخِ ابریشم در تولید قالی‌های عشایری، مرسوم و متداول شده‌است. غالباً قالی‌های ابریشمی با نقشه‌های عشایری فارس موجود در بازار به‌صورت گل‌ابریشم، چله‌ابریشم، تمام‌ابریشم و در نمونه‌های بسیار نفیس آن به‌صورت دوروی تمام‌ابریشم، بنابر سفارش تولیدکنندگان استان خراسان رضوی (شهر مشهد) با مؤلفه‌های غیربومی توسط عشایر فارس بافته می‌شوند.

جدول ۶: قالیچه عشایرباف دورو ابریشم (نگارندگان)

نقشهٔ لچک‌ترنج در قالی دوروی تمام‌ابریشم قشقایی‌باف	نقشهٔ محرمات در قالی دوروی تمام‌ابریشم قشقایی‌باف	قالی دوروی تمام‌ابریشم قشقایی‌باف با دو نقشهٔ متمایز لچک‌ترنج و محرمات

۸. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، بازاری‌شدن قالی‌های عشایری فارس و به‌عبارتی کالاشدگی آن‌ها درپی اولویت‌یافتن نیازهای مصرف‌کنندگان و لـزوم تـن‌دادن به الزامات تولید انبوه و تجاری در انتخاب نوع و کیفیت مواد مصرفی قالی‌ها با استفاده از رویکرد انتقادی مکتب فرانکفورت بـه پدیـدهٔ بازاری‌شـدن به بحث گذاشته شد. هدف نهایی مکتب انتقادی، بیان و آشکارسازی دقیق‌تر ماهیت جامعه و انتقاد از نظـام‌هـای گونـاگون سـلطه‌گـر و قدرتمنـد جامعه است. از این‌روی، با بهره‌گیری از رویکرد نظریهٔ انتقادی، تبعات نفوذ قدرت و جامعهٔ صنعتی بر تولید قالی‌های عشـایری بررسـی و شناسـایی شدند. در دهه‌های اخیر با اسکان اجباری عشایر، قالیبافی برای عشایر یک ضرورت و نیاز اقتصادی محسوب شـده و در تـلاش بـرای رسـیدن بـه سود و درآمد بیش‌تر، تولیدات قالی عشایر با هدف تولید تجاری شکل جدیـدی بـه خـود گرفتنـد. تأثیرپـذیری تولیـدات عشـایر از عـواملی هـم‌چـون نفوذ نظام سرمایه‌داری، رواج مصرف‌گرایی، تجاری‌شدن تولیدات عشایری و ارتباط با شهر، موجب شد عشایر با اولویت قراردادن سلیقهٔ مخاطـب و نیاز جامعهٔ بازار، بافت قالی‌هایی با سبک نوین را آغاز کنند. با تغییر در سبک زندگی عشایر به‌صـورت یکجانشـینی و همجـواری بـا شهرسـتان‌هـا و درپی آن، نفوذ عوامل جامعهٔ صنعتی، بازاری و تجاری، عواقب و تبعات شایان‌توجهی در عناصر و مؤلفه‌های تولیدات قـالی عشـایری منطقـه پدیـد آمد. بافندگان نیز به جهت کسب درآمد، ناگزیر به تولید قالی‌هایی مطابق سـلیقهٔ مشـتریان و معیارهـای بازارپسـند روی آوردنـد کـه ایـن جریـان در جهت تجاری‌شدن تولیدات عشایری صورت گرفته‌است. پدیدهٔ بازاری‌شدن در مواد مصرفی قالی‌های عشایری نیز تبعـات جبران‌ناپـذیری بـه‌دنبـال داشت، ازجمله استفاده از الیاف ماشینی که مخلوطی از پشم‌های مختلف و دباغی بودند و عمدتاً کیفیت مطلوب و مناسبی نداشتند و نیز اسـتفاده از الیاف ابریشم در جهت خواسته و سلیقهٔ بازار که به‌دنبال قالی‌های ظریف، نفیس و ریزبافت هستند. بافندگان ایـن قـالی‌هـا از روش‌هـای سـنتی تولید چشم‌پوشی کرده و قالی‌هایی با نقشه و طرح ریزبافت، بازارپسند و با رج‌شمار بالا تولید کردند. چنین تحولاتی در مؤلفه‌های فنـی قـالی‌هـا بـر اثر تجاری‌شدن و بازاری‌شدن قالی‌های عشـایری رخ داد. از نظـر اعضـای مکتـب انتقـادی فرانکفـورت، علـم و تکنولـوژی بـه ابـزاری در خـدمت نظام سرمایه‌داری حاکم درآمده تا به‌وسیلهٔ آن قـدرت‌هـای جهـانی بتواننـد اعتقـادات و افکـار خـود را در قالـب فرهنـگ و هنـر تحکـیم بخشـند و توده‌های مردم را پیرو اهداف خود نمایند. در جهت چنین هـدفی، اسـتفاده از ابزارهـای تکنولـوژی، بـه نظـام سـرمایه‌داری کمـک شـایان‌تـوجهی می‌کند تا به‌طور مطلق و کامل، عرصهٔ ناخودآگاه و خودآگاه افراد را تحت‌کنترل و نظارت خویش درآورد. با ورود تکنولـوژی از طریـق کارخانـه‌هـای نخ‌ریسی و تولید الیاف صنعتی به حوزهٔ قالیبافی عشایر، سهولت اسـتفاده از الیـاف کارخانـه‌ای و از طرفـی جایگزین‌شـدن الیـاف ماشـینی بـه‌جـای نخ‌های دستریس، موجب افزایش سرعت بافنده در بافت قالی شد و درپی این امر، بافندگان به‌دلیل زمـان‌بربـودن فراینـد نـخ‌ریسـی و دشـواری در تهیهٔ پشم دستریس که تهیهٔ آن برای عشایر غالباً با هزینه و مشـقت زیـادی همـراه بـود، تمایـل کم‌تـری بـه اسـتفاده از الیـاف طبیعـی و نـخ‌هـای دستریس پیدا کردند. بدین‌جهت بافندگان برای تسریع در بافت قالی و هرچه سریع‌تر به‌اتمام‌رسـاندن قـالی، دریافـت دسـتمزد و پـذیرفتن سـفارش جدید از الیاف کارخانه‌ای استقبال و از آن‌ها استفاده کردند. چنین تحولاتی در مؤلفه‌های فنی قالی عشایری فارس از تبعات نفوذ جامعهٔ صـنعتی و

روند بازاری‌شدن قالی‌های عشایری است و درنهایت، این عوامل موجب کاهش کیفیت قالی‌ها می‌شوند. نظام سرمایه‌داری به کمک صنعت فرهنگ‌سازی، سعی دارد تا محصولات فرهنگی و هنری را در حد یک کالا تنزل دهد تا صرفاً برای توزیع و کسب سرمایه تولید شوند. در چنین شرایطی که نظام‌سرمایه‌داری هر چیزی را به کالا تبدیل می‌کند، آثار هنری نیز با هویت و مشخصه‌های فرهنگی متفاوت، از مقولهٔ کالایی‌شدن و بازاری‌شدن مستثنی نیستند. بنابراین قلمرویی که در آن همه‌چیز تحت منطق بازار، به‌مثابه نوعی کالا به‌شمار می‌رود، حوزه‌هایی مانند هنرهای بومی، منطقه‌ای و تولیدات قالی عشایری نیز مؤلفه‌های فرهنگی، هویتی و هنری خود را از دست داده و به‌منزلهٔ کالایی مصرفی جهت خرید و فروش محسوب می‌شوند. از طرفی توجه به قابلیت‌های یادشدهٔ قالی‌های عشایری استان فارس، ضرورت برخورد عالمانه با پدیدهٔ بازاری‌شدن را به‌عنوان واقعیتی فراگیر آشکار مینماید، زیرا مواجههٔ توأم با شناخت علمی و مبتنی‌بر عقلانیت با این پدیده می‌تواند علاوه‌بر شناخت آسیب‌ها و تهدیدها، به بهره‌گیری از فرصت‌های نوظهور برآمده از پدیدهٔ بازاری‌شدن نیز منجر شود. پرداختن به این فرصت‌های نوظهور در ارتباط با هنرهای سنتی و قالی‌های عشایری می‌تواند دستمایهٔ پژوهش‌های آتی قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Max Horkheimer
2. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno

منابع

ابراهیمی مینق، جعفر، امیری، محمد، و عامری، مهدی. (۱۳۸۷). مکتب فرانکفورت و نظریه انتقادی (آراء و نظریه‌ها). پژوهش‌نامه علوم اجتماعی، ۴(۲)، ۶۵-۸۶.

احمدی‌فرد، الهام، و کرمی دهکردی، اسماعیل. (۱۳۹۵). دسترسی بافندگان فرش روستایی به نقشه فرش ابریشمی: مطالعه موردی در شهرستان زنجان. دوفصلنامه گلجام، ۱۲ (۲۹)، ۱۱۹-۱۴۰. dor: 20.1001.1.20082738.1395.12.29.6.3

افروغ، محمد. (۱۳۹٤). اقتصاد خلاق و کارآفرینی بومی هنر در دستبافته‌های عشایری(قشقایی). همایش ملی فرش دستباف خراسان جنوبی دانشگاه بیرجند.

افروغ، محمد، و قشقایی‌فر، فتحعلی. (۱۳۹۷). پژوهشی در انواع فنون بافت دست‌بافته‌های قشقایی. دانش‌های بومی ایران، ۵(۱۰)، ۱۵۱-۱۸۵. doi: 10.22054/qjik.2019.37184.1126

دانشگر، احمد. (۱۳۷۶). فرهنگ جامع فرش یادواره (دانشنامه ایران). تهران: انتشارات یادواره اسدی.

رحمانی، اشکان، و مقنی‌پور، مجیدرضا. (۱۳۹۸). بررسی وضعیت قالی‌بافی شهرستان فیروزآباد در ده سال اخیر با تأکید بر تحولات شیوه‌های انتقال طرح و نقش بر روی قالی. دوفصلنامه گلجام، ۱۵ (۳۵)، ۵-۲۳. dor: 20.1001.1.20082738.1398.15.35.9.9

رحمانی، اشکان، و آشوری، محمد. (۱۳۸۵). بررسی تکنیک بافت دستبافت‌های عشایر فارس بافته‌های منسوخ شده. دوفصلنامه گلجام، ۲ (۴-۵)، ۷۵-۸۶.

سجودی، فرزان، و تاکی، شادی. (۱۳۹۲). گبه‌های سفارشی، پدیده‌ای چند فرهنگی. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۵(۱۰)، ۲۰۵-۲۲۰. doi: 10.22059/jsal.2013.51460

قانی، افسانه. (۱۳۹۰). نقش‌مایه طاووس در دست‌بافته‌های گلیمی اقوام شاهسون و قشقایی. دوفصلنامه گلجام، ۷(۲۰)، ۷-۲۰. dor: 20.1001.1.20082738.1390.7.20.2.6

کفشچیان‌مقدم، اصغر، شایگان‌فر، نادر، و باقری‌لری، محمدرضا. (۱۳۹۷). اثر هنری به‌مثابه کالای هنری در مواجهه با امر تکنولوژیک. فصلنامه هنرهای‌زیبا-هنرهای تجسمی، ۲۳(۴): ۲۱-۲۸. doi: 10.22059/jfava.2017.220092.665560

کمالی دولت‌آبادی، مهدی. (۱۳۷۹). تحقیق پیرامون آسیب‌های وارده از مصرف الیاف مصنوعی در فرش دستباف (با تأکید بر چله) تهران و آذربایجان شرقی. طرح پژوهشی، مرکز ملی فرش ایران.

کیانی، منوچهر. (۱۳۷۷). کوچ با عشق شقایق. شیراز: انتشارات کیان نشر.

مصلح، علی‌اصغر، و گل‌یار، لیلا. (۱۳۸۸). نظریه انتقادی فرانکفورت و نقد فرهنگ جدید. پژوهش‌های فلسفی (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز)، ۵۲ (۲۱۴)، ۱۳۶-۱۴۸.
میرزایی، عبداله. (۱۳۹۵). ساخت‌یابی عوامل مؤثر در شکل‌گیری مؤلفه‌های سبکی قالی‌های معاصر تبریز (رساله دکتری منتشرنشده). دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
-----. (۱۳۹۸). تأثیر جهانی‌شدن بر مؤلفه‌های هویتی قالی‌های معاصر تبریز. باغ نظر، ۱۶ (۷۲)، ۳۳-۴۰. doi: 10.22034/bagh.2019.87460

References

Ahmadifard, E., & Karamidehkordi, E. (2016) Rural Carpet Weavers' Access to Silk Carpet Designs: A Case Study in the Zanjan Township. *Goljaam*, 12 (29), 119-140. dor: 20.1001.1.20082738.1395.12.29.6.3. [In Persian].

Afrough, M. (2015). Creative economy and native entrepreneurship of art in nomadic (Qashqai) handwovens with an emphasis on Qashqai carpets. *South KhorasanHandwoven Carpet National Conference\Birjand University*.[In Persian].

Afrough, M., &Ghashghaeifr, F. (2018). Research in types of weave techniques Qashqai woven.*Indigenous knowledge*, 5 (10), 185-151. doi: 10.22054/qjik.2019.37184.1126.[In Persian].

Bagherilori, M., Shayganfar, N., & Kafshchian Moghadam, A. (2018). Art as commodity in the face of the technological work. *Journal of fine arts: visual arts*, 23 (4), 28-21. doi: 10.22059/jfava.2017.220092.665560. [In Persian].

Ebrahimi Minq, J., Amiri, M., &Amiri, M. (2009). Frankfurt School and Critical Theory (opinions and theories). Journal of Sociological Researches. *Journal of Sociological Researches*, 1 (4), 65-86. [In Persian].

Ghani, A. (2012). Peacock Motifs on Hand-woven Kilims of Qashqai and Shahsavan Tribes. *Goljaam*, 7 (20), 7-20. dor:20.1001.1.20082738.1390.7.20.2.6. [In Persian].

KamaliDolatabadi, M. (2000). Research on the damage caused by the consumption of synthetic fibers in hand-woven carpets (with emphasis on cheleh) in Tehran and East Azerbaijan.*Research project, National Carpet Center of Iran*. [In Persian].

Kayany, M. (1998). Departing for the love of anemone art in qashgai tribe. Shiraz: Kian Publications.[In Persian].

Mirzaei, A. (2019). Effect of Globalization on Identity Components of Contemporary Rugs of Tabriz.*Journal of Bagh-e Nazar*, 16 (72), 40-33. doi: 10.22034/bagh.2019.87460. [In Persian].

——. (2016).Finding effective factors in the formation of stylistic components of contemporary carpets of Tabriz. *Doctoral dissertation*, Islamic Art University Tabriz. [In Persian].

Mosleh, AA., & Golyar, l. (2010). Frankfurt School's critical theory and a critique of modern culture. *Journal of Philosophical Investigations*, 52 (214), 135-148.[In Persian].

Sojoodi, F., &Taki, Sh. (2013). Ordered Gabbehs; A Multicultural Text. *Sociology of Art and Literature*, 5 (2), 220-205. doi: 10.22059/jsal.2013.51460. [In Persian].

Rahmani,A,.&Ashoori, M. T. (2007). A Study of Weaving Techniques in Fars Tribes Woven Artifacts. *Goljaam*, 2 (4 & 5), 75-86. [In Persian].

Rahmani, A,. &Moghanipour, M. R. (2019). The Study of the Status of Carpet weaving in Firoozabad City in the Last Ten Years; Emphasizing the Changes in the Way of Design and Motifs Transfer on Carpet. *Goljaam*,15 (35), 5-23. dor: 20.1001.1.20082738.1398.15.35.9.9. [In Persian].

The Pathology of Fars's Nomadic Carpet Production with an Emphasis on Consumed Fibers

Fatemeh Bagherizadeh
PhD Student of Islamic Art, Handicrafts Department, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.
f.bagherizadeh@aui.ac.ir
Abdullah Mirzaei
Associate Professor, Carpet Department, Islamic Art University of Tabriz, Tabriz, Iran. (Corresponding Author)
a.mirzaei@tabriziau.ac.ir

Received: 11/12/2023
Accepted: 09/02/2024

Introduction
Developing the culture of using indigenous arts can reproduce cultural concepts and have an aesthetic impact on people's lives. The creation and consumption of indigenous artworks depict artistic identity and cultural legacy. That is why carpet production is the most important nomadic art for sustaining authenticity, local culture, and customs in some areas. The craft of carpet weaving in each region of Iran is a part of cultural heritage and ancestral and traditional culture. Fars's nomadic carpets are among Iran's most important nomadic items, representing nomads' identity, culture, and indigenous, practical arts. In recent years, the influence of market's tastes and standards has had a considerable impact on Fars's nomadic carpet-production process. The main concern in this study is the separation of Fars's nomadic carpets from their cultural and indigenous characteristics as a result of market situation, and its main objective is to identify the factors affecting the persona and cultural changes in the consumed fibers of these nomadic carpets.

Research Method
The present study used a descriptive-analytical approach. The information gathered through library sources and qualitative interviews with key informants. The research's statistical population consists of 50 carpet samples woven in the nomadic geography of Fars province. These carpets were picked in a targeted manner with maximum available sampling and investigated by the research topics. The planned selection of samples was motivated by the desire to observe the effects of marketing elements on the raw materials of carpets. The specimens were chosen according to comprehensive field investigations conducted in Fars province at carpet-weaving workshops, nomadic carpet weaving sites, and carpet sales markets. Qualitative research interviews were carried out with key respondents and Persian nomadic carpet experts. The research's statistical population comprised the carpets made based on the market's taste, criteria, and order. The provision of consumed fibers was also determined based on the employer's and producer's tastes.

Research Findings
In the present research the critical approach of the Frankfurt school was used to focus on the marketing of Fars's nomadic carpets and investigate its submission to consumers' needs and to the requirements of mass production in choosing the type and quality of consumables for carpets. To this end, marketization was discussed. The impact of power and industrial society on the creation of nomadic carpets was researched and identified using a critical theory method. With the forced

relocation of nomads in recent decades, carpet weaving seems to become an economic necessity for the nomads. To increase their profits and incomes, nomad carpet manufacturers have taken on a new shape aimed at commercial production. The nomadic productions were affected by factors such as the capitalist system, the spread of consumerism, the commercialization of nomadic products, and the connection to the city. These situations caused the nomads to prioritize the taste of audience the needs of market. Thus, the carpet texture began to adopt a new style. With changes in the nomads' lifestyle in the form of settlement and neighborhoods with cities as well as with the influence of industrial, market, and commercial factors, significant results emerged in the elements and components of the region's nomadic carpet products. To earn money, weavers ultimately shifted to producing carpets oriented towards client's preferences and market-friendly criteria. This shift led to the commercialization of nomadic handicrafts. With the settlement of the nomads and the low cost of ready-made factory and machine skeins, they swiftly replaced industrial fibers with hand-spun wool. In recent decades, nomadic weavers have frequently produced carpets from industrial wool. Among the issues that caused the introduction of industrial fibers into nomadic carpet weaving, one can name the difficulty of acquiring hand-spun wool (which was typically involved a lot of cost and work for the nomads). He emphasized the duration of the spinning process as well as the impact of industrial and urban society components on nomadic carpet production. The nomad weavers employed cotton Beam yarn in the creation of carpets. The alteration in nomadic carpet manufacturing methods was resulted as an outcome of the nomads' interaction with the urban setting, their monitoring of urban productions, and the preferences of their producers. Silk thread is commonly utilized in the weaving of nomadic carpets. Silk carpet manufacture is seen as a major source of revenue among households in the countryside. Most of it is produced for the market rather than for personal consumption. According to what is expected, economic factors influence the choice of carpets and the incomes of countryside weavers.

Conclusion

Merchandising the products of Fars's nomadic carpets had severe implications. The use of automated fibers, as a blend of different types of silk fibers and low-quality wool tanned, was to meet the market's demands for delicate, exquisite, and skillfully woven carpets. The weavers of these carpets eschewed traditional production processes. It created carpets with a nicely woven and marketable pattern. Such alterations in carpet technical components were raised as a result of nomadic carpet commercialization and marketing. With the entrance of technology through spinning factories and the manufacture of industrial fibers into the domain of nomadic carpet weaving, the convenience of using factory fibers and machine fibers instead of hand-spun threads boosted the weaver's speed. Weavers were less likely to employ natural fibers and hand-spun yarns due to the time-consuming process of spinning and the difficulty in preparing hand-spun wool, mostly connected with tremendous expense and issues for nomads. As expected, producers adopted and utilized factory fibers to speed up the carpet weaving process, complete the carpet, collect wages, and take orders. Such developments in the technical components of Fars's nomadic carpets are the result of industrial society and the commercialization of nomadic carpets, which, in turn, have diminished carpet quality. The capitalist structure, with the support of the field of culture, attempts to degrade cultural and creative products to the status of commodities, producing them simply for distribution and capital acquisition. When the capitalist system transforms everything into products, artworks with different cultural backgrounds and features are not excluded from the commodification and marketization process. As a result, in the realm where everything under market logic is considered a commodity, areas such as indigenous regional arts, and nomadic carpet products derive their cultural identity and artistic components from being given and considered commodities for consumption.

Keywords: nomadic carpets, Fars province, fibers, marketing, cultural studies.

Contents

Self-aware Painting in the Safavid Era (A Case Study of Sadeqi Beiq Kitabdar's Works)
Fatemeh Mehrabi, Seyyed Hasan Soltani

The Style of Iranian Clothing before Islam based on Works of Art and Written Sources
Mahboobe Elahi, Shahram Pazouki, Bijan Abdolkarimi, Nahid Abdi

A Comparative Study of the Decorations of Qajar Openings in Shahneshin of the Historical Monuments of Ardabil (A Case Study: Shahneshin Houses of Ebrahimi, Khalilzadeh and Hosseinieh Mojtahed)
Maryam Kian Asl, Zahra Taghadosnejad

The Impact of Technical Innovations in Color on the Visual Evolution of Qajar Ceramic
Abolfazl Arab-Beigi, Samad Samanian, Abbas Akbari

Studying and Analyzing the Motifs of Haft-Rang Tiling in Atrvash House in Shiraz to Explore the Variety of Motifs and their Forms
Qobad Kiyanmehr, Forogh Karimipur Davaninezhad

Studying the Art of Isfahan's Sermehdouzi from the Perspective of Future Studies
Iman Zakariai Kermani, Masoume Ghasemi Flavarjani

Typology of Opening Arrays in the Historical city of Masouleh (A Case study of Masjedbar Neighborhood)
Saeid Hasanpour Loumer, Ahad Nejad Ebrahimi, Hassan Sattari Sarbangholi, Ali Vandshoari

Structural Analysis and Comparison of Concepts in Safavid and Contemporary Engraving Works
Marjan Faghfouri, Mehran Houshiar

A Revision of Forms and Concepts in the Representation of Figural Motifs in Imam Reza's Shrine in the Safavid Era with an Emphasis on the Allahverdi Khan Dome Portico
Davoud Ranjbaran, Ehsan Arman, Amirhossein Salehi

Investigation of construction and application of colored flat glass in Iranian architecture
Alireza Sheikhi, Amir Hossein Abbasi Shokat Abad

The Position of Line Engraving and Motif Carving in Mashhad's Turquoise Carving
Sakinh Moradi Bajestani, Saman Farzin, Arezoo Paydarfard

The Pathology of Fars's Nomadic Carpet Production with an Emphasis on Consumed Fibers
Fatemeh Bagherizadeh, Abdullah Mirzaei

Honar-haye Sena‘ee-ye Iran

Vol. 6, No. 2, Issue 11, Autumn and Winter 2023
ISSN: 2645-7504

Journal of Iranian Handicrafts Studies
Advanced Studies of Art Department
University of Kashan

Journal's Sponsor Association: University of Kashan
Director-in-Charge: Abbas Akbari, Ph.D.
Editor- in-Chief: Amirhossein Chitsazian, Ph.D.

Editorial Board (in alphabetical order):
Abbas Akbari, Associate Professor, University of Kashan.
Ahmad Akbari, Professor, University of Kashan.
Amirhossein Chitsazian, Associate Professor, University of Kashan.
Sevim Çizer, Professor, University of Izmir, Turkey.
Mohammad Khaza’I, Professor, University of Tarbiat Modares.
Hadi Nadimi, Professor, Shahid Beheshti University.
Markus Ritter, Professor, University of Vienna, Austria.
Seyyed Saeid Seyyed Zavieh, Associate Professor, University of Art.
Alireza Taheri, Professor, University of Sistan and Baluchestan.

Executive Director: Abolfazl Arabbeigi
Persian Editor: Encieh Sadat Mousavi Viaye
Graphic Designer: Masoomeh Edalatpur
English Translator: Zahra Sadat Taheri, Ph.D.
Secretary: Fatemeh Ghorban Bidgoli

Front cover: A part of the three-panel Orsi in Ebrahimi's house, Ardabil, Iran.

Journal Address: *Honar-haye Sena’ee-ye Iran* Journal, Faculty of Art and Architecture, University of Kashan, Qutb-e Ravandi Blvd, Kashan, Iran.
Postal Code: 87317-53153
Fax: (+98) 31 55913132

http://www.hsi.kashanu.ac.ir
Printing House Address: Ghaem, Kashan, Iran